

Kolonialismus und koloniale Kontinuitäten

Kolonialgeschichte zeigt ihre Nachwirkungen bis in unsere Gegenwart. Die Autor:innen des Themenbereichs Kolonialismus und koloniale Kontinuitäten regen Museen dazu an, sich mit den eigenen Verstrickungen im kolonialen und postkolonialen Raum auseinanderzusetzen, um neue Perspektiven auf die damit in Verbindung stehende Geschichte der Schwarzen Diaspora in Deutschland zu ermöglichen. *Mahret Ifeoma Kupka* fordert das *Museum als Ort der Repräsentation* mit ihrer aktivistischen Haltung kritisch heraus und regt mit Ausstellungsbeispielen aus dem *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt am Main zu einer dekolonialen kuratorischen Praxis an. *Paulette Reed-Anderson* stellt gemeinsam mit *Christian Kopp* ihre umfassenden Recherchen zur Kolonialgeschichte während des Deutschen Kaiserreiches und der Beteiligung Brandenburg-Preußens am Versklavungshandel unter dem Titel *Berlins versklavte Afrikaner:innen – »Eigentum« von Fremden in einem fremden Land* vor.

Das Museum als Ort der Repräsentation

Eine kritische Herausforderung

Mahret Ifeoma Kupka

Als Kunsthistorikerin, Autorin und seit 2013 Kuratorin für Mode, Körper und Performatives am *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt am Main beschäftige ich mich schon sehr lange mit Dekolonisierungsprozessen der Kunst- und Kulturpraxis in Europa und auf dem afrikanischen Kontinent. Mit dieser Expertise wurde ich von Anne Fäser, zu dem Zeitpunkt Outreach-Kuratorin im *Deutschen Technikmuseum*, und Anne Stabler, damals Volontärin im Bereich Schifffahrt und Nautik, zu internen Workshops im März und April 2021 ins *Deutsche Technikmuseum* eingeladen. Ich sollte einen Input zu meiner kuratorischen Praxis und meiner aktivistischen Haltung geben und die Kolleg*innen mit meiner theoriebasierten und praxisorientierten Perspektive bei den Überlegungen zu einem kritischen Umgang mit Kolonialismus unterstützen. Meine Gedanken und Recherchen habe ich in diesem Artikel zusammengefasst.

Die Funktionen eines Museums

Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister haben vier für Museen wesentliche Funktionen herausgearbeitet, von denen ich im Folgenden drei vorstellen möchte.¹ Das Museum »etablierte [seit seiner Entstehung im 18. und 19. Jahrhundert] mit der öffentlichen Ausstellung ein neues Ritual der Kunstrezeption, das für westliche demokratische Gesellschaften kennzeichnend wurde. In der Ausstellung«, sagen die Kunsthistorikerinnen, »wurden die Museumsbesucher in eine Ordnung von Werten und Vorstellungen eingeführt, die für diese Gesellschaften konstitutiv waren und es, zumindest in Teilen auch heute noch sind.«²

Das Museum wurde (1) zu einem Ort, »der es möglich macht, der Vergangenheit zu begegnen und im gleichen Zuge eine evolutionäre Vorstellung von Zeit, Entwicklung und Fortschritt einzuüben.«³ Dabei spielte das seit 1777 von Christian Mechel etablierte Sammlungspräsentationsmodell für die kaiserlichen Sammlungen im Oberen Belvedere in Wien eine entscheidende Rolle. Der Kupferstecher, Grafikhändler und Verleger Mechel nahm eine konsequente Hängung der Gemälde nach geografisch abgegrenzten Malerschulen und ihrer stilgeschichtlichen Entwicklung vor. Das detailliert dokumentierte Organisationsprinzip wurde international aufgegriffen – so auch im *Musée Napoléon im Louvre* 1803 – und sollte in Form des modernen kunsthistorischen Museums hegemonial werden: »Seine ›sichtbare Geschichte der Kunst‹ nach ›Ordnung, Auswahl und System‹ folgte einer kunstwissenschaftlichen Perspektivierung, die Historizität, Sequenzialität und Kanonizität als zentrale Kategorien in der Konstruktion nationaler Schulen setzten [...]«,⁴ merkt die Kunsthistorikerin und Kuratorin Luisa Ziaja an. Gleichzeitig werden, so Ziaja, »sammlungsgeschichtliche oder auch politische Zusammenhänge unkenntlich«⁵ gemacht. 1933 erfuhr dieses Ordnungsprinzip mit der Sammlungsstrategie Alfred H. Barrs, damaliger Direktor des heutigen *Museum of Modern Art* in New York, ein Update. Für ihn repräsentierte die Sammlung die Geschichte der Avantgarde, der künstlerischen Moderne, de facto »ausschließlich westlicher, weißer, männlicher Künstler«⁶, wie Ziaja hervorhebt. Spätestens seit den 1970er Jahren ist diese Kanonisierung immer wieder herausgefordert worden.⁷ Dies zeigt aber auch, dass Museen nicht nur Geschichte speichern, sondern auch schreiben und damit konstitutiv sind für die Produktion von Kunst beziehungsweise künftiger potenzieller Exponate.

Neben der Konstruktion von Geschichtserzählung und Zeitlichkeit haben Museen die Funktion (2), Individuen als politische Subjekte herauszubilden. Der Kulturwissenschaftler Tony Bennett sagt, »Museen [sind] vor allem Institutionen des Sichtbaren, in denen ganz unterschiedliche Gegenstände zur Betrachtung ausgestellt werden.«⁸ Die Art und Weise, wie die Dinge ausgestellt würden, führten, so Bennett, zur Ausprägung eines »bürgerlichen Blicks«, »der die in dieser Darbietung verkörperten bürgerlichen Lehren für die Museumsbesucher sichtbar, verständlich und auf das eigene Leben übertragbar macht.«⁹ Bennett betont, dass das allerdings nur für jene gilt, die von Beginn an zum Adressaten*innenkreis des Museums gehören, was de facto nicht waren: Frauen, Kinder, die Arbeiter*innenklasse, Kolonisierte und wie in vielen westlichen Ländern bis heute noch Migrant*innen. Bennet ergänzt: »Tatsächlich sind es [...] oft die von verschiedenen Museumstypen erzeugten

Formen des ›bürgerlichen Blicks‹, mit welchen der Unterschied zwischen Bürgern und Nichtbürgern als ein Unterschied visueller Fähigkeiten konstruiert wird.«¹⁰ Im Ausstellungsraum wird demnach nicht nur »das ästhetische Subjekt ausgebildet, dessen Urteilsvermögen sich vermeintlich frei mit Blick auf die Kunst entfaltet«¹¹, sondern auch das politische, männliche, *weiße* Subjekt getestet, das sich selbst regiert, reguliert und abgrenzt.

Museen konstruieren zudem (3) Subjekt-Objekt-Beziehungen. Der präsentierte Gegenstand erzeugt Betrachter*innen, deren »Subjektivität sich in der Rezeption dieser Werke artikuliert.«¹² Ausstellungen tragen maßgeblich zur modernen Subjektivitätsbildung bei, indem sie diese zwei Perspektiven zusammenbringen: a) das produzierte Subjekt und b) das Objekt, das konsumiert wird beziehungsweise zu dem aktiv und intentional eine Beziehung hergestellt wird. Zugleich wird das Objekt zu einem autonomen Werk erhöht. Erst das Museum, so der Kunsttheoretiker Jean-Louis Déotte, ver helfe dem Kunstwerk im Sinne einer modernen Ästhetik zur Erscheinung. Er schlägt vor, »das Museum als denjenigen Apparat zu denken, der im ästhetischen Regime der Kunst das Erscheinen bestimmt. Denn indem es die Werke aus ihren politischen, sozialen, ethnischen und anderen Funktionszusammenhängen herauslöst, legt es ihre unterschiedlichen, ja widerstreitenden Funktionsweisen unter dem gemeinsamen Dach des Ästhetischen still: Durch die Tilgung der Kontexte bringt der vermeintliche Ort des Erinnerns ein Vergessen hervor, an dessen Stelle ein universaler Wert tritt – der Wert des Ästhetischen.«¹³

Museumssammlungen neu denken

Das *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt, für das ich seit 2013 als Kuratorin tätig bin, begreift sich seit seiner Neuausrichtung 2012 durch den heutigen Direktor Prof. Matthias Wagner K als »lebendiger Ort des Entdeckens«.¹⁴ Es richtet »den Fokus auf die Wahrnehmung gesellschaftlicher Strömungen und Entwicklungen.«¹⁵ Weiter heißt es auf der Website: »Vor dem Hintergrund seiner bedeutenden Sammlungen will es Verborgenes sichtbar machen und Beziehungen schaffen zwischen den Geschehnissen und Geschichten rund um die Dinge. [...] Mit neuen Präsentationsformaten geht das *Museum Angewandte Kunst* auf Distanz zu den traditionellen, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Sammlungs- und Ordnungskriterien. An die Stelle einer Auseinandersetzung mit den Objekten allein aus ihrer Historie heraus ist ein Aus- und Verhandeln von zeit- und unzeitgemäßen Betrachtungen getreten, woraus

Fragestellungen erwachsen, denen in thematischen Ausstellungen mit immer wieder neuen Objektkonstellationen begegnet wird.«¹⁶ Eine Kehrtwende zur Tradition der sogenannten Kunstgewerbemuseen, in der das *Museum Angewandte Kunst* steht. Jene sind als Institutionen aus den Kunst- und Wunderkammern des 18. Jahrhunderts hervorgegangen, mit dem Zweck, exemplarisch kunsttechnische Vorbilder für Kunst und Handwerk bereitzustellen, chronologisch sortiert und nach künstlerischer und landschaftlicher Zusammengehörigkeit gruppiert.

Diese Neuausrichtung und damit verbundene Neubetrachtung der Dinge kann als Basis für ein Nachdenken über Dekolonisierung von Museumspraxis fungieren. Einem Ablösen der Präsentationsformen von »traditionellen Klassifikationen nach Gesichtspunkten der Form oder Farbe, des Materials oder einer Chronologie« geht eine Infragestellung überkommener Wissenshierarchisierungen voraus. Können Kategorien auch ganz anders sein? Brauchen wir sie überhaupt und wie verändert sich unsere Beziehung zu den Objekten, wenn wir veränderte Kriterien der Betrachtung anlegen? Sagen die Sammlung und ihre Klassifizierung nicht viel mehr über die Sammelnden aus, als über das gesammelte Objekt? Was erzählt das Objekt und wie können alternative (verlorene) Geschichten über es geborgen werden? Verlorenes Wissen zu bergen, zu rekonstruieren und für eine Zukunft nutzbar zu machen kann eine Form der Dekolonisierung sein. Das *Museum Angewandte Kunst* nähert sich dieser Herausforderung anhand unterschiedlicher Ausstellungsvorhaben. Das Konzept der ständigen Ausstellung wurde zugunsten eines dynamischen Wechselausstellungsprogramms aufgegeben.¹⁷ Im Folgenden stelle ich zwei Ausstellungsbeispiele aus meiner kuratorischen Praxis vor:

Contemporary Muslim Fashions

Contemporary Muslim Fashions war die weltweit erste umfassende Ausstellung in westlichen Museen, die sich einem Phänomen, das als zeitgenössische muslimische Mode bezeichnet wurde, widmete. Die Schau wurde an den *Fine Arts Museums of San Francisco* inhaltlich erarbeitet und war danach 2019 am *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt zu sehen. Die Auswahl der Exponate zeigte rund 80 Ensembles etablierter und jüngerer, hauptsächlich Designerinnen aus den Bereichen Luxus-Mode, Streetwear, Sportswear und Couture aus dem Nahen und Mittleren Osten, Malaysia und Indonesien sowie Europa und den USA. *Contemporary Muslim Fashions* hatte den

Anspruch, die vielfältigen, in diesen unterschiedlichen Ländern regional geprägten aktuellen Interpretationen muslimischer Bekleidungsstraditionen zu beleuchten und dabei nicht nur regionale Besonderheiten, sondern auch die Gemeinsamkeiten sichtbar zu machen. Die Schau setzte einen Fokus auf gesellschaftliche, religiöse, soziale, politische und wirtschaftliche Aspekte und ihren Verflechtungen.¹⁸

Contemporary Muslim Fashions erfuhr sehr viel Gegenwind und ist die bislang am kontroversesten diskutierte Ausstellung in der Geschichte des *Museum Angewandte Kunst*. Ein Hauptteil der vielfältigen Kritik zielte darauf ab, dass die Schau die Unterdrückung der Frau propagiere, indem sie Bedeckungszwänge Frauen gegenüber, die in vereinzelt, muslimisch geprägten Regionen der Welt existieren, als Mode verherrliche. Tatsächlich waren Kritik an Unterdrückung und Zwang auch Thema der Ausstellung, in den Dokumentar fotografien und künstlerischen Interventionen. Doch der Schwerpunkt lag auf der Emanzipation muslimischer Frauen, die selbstbestimmt ihren Glauben leben und gestalten und das mit oder auch ohne Kopfbedeckung. Nur rund ein Drittel der Exponate wies Kopfbedeckungen auf, die als genuin muslimisch hätten gedeutet werden können.

Der Ausstellung ging es vor allem darum, die einseitige, westlich-weiße Perspektive auf Muslim*innen zu erweitern und ein Bewusstsein zu schaffen für ein weltweites (modisches) Phänomen, das unter Hashtags wie #Mipsters (der sogenannten Muslim-Hipsters) oder auf Instagram- und TikTok-Accounts Millionen begeisterte Follower erreicht und das auf den Straßen westlicher Metropolen längst gelebter Alltag ist. Auch ging es darum, eine westlich-weiße Vorstellung von Mode herauszufordern, multiperspektivisch zu denken, um einer Welt, die in ihrer Ausdifferenziertheit immer sichtbarer wird, gerecht werden zu können. Kritik erfuhr *Contemporary Muslim Fashions* auch dafür, dass sie bei bester Absicht dennoch Stereotype festigte und einer Dichotomie aus »Wir und Die Anderen« verhaftet blieb. Zwar wurden Musliminnen bei der Erarbeitung der Ausstellung beratend hinzugezogen, schrieben Beiträge im Katalog und waren Teil des Rahmenprogramms, doch blieb es letztlich eine Ausstellung einer weißen Institution für ein vorrangig weißes Publikum und konnte dem Vorwurf der Exotisierung wenig entgegensetzen.

Dennoch war *Contemporary Muslim Fashions* ein wichtiger Beitrag zu einer unbedingt zu führenden Debatte über notwendige, neue kuratorische Instrumentarien, die dabei unterstützen, nicht weiterhin Stereotype aus der Perspektive eines weißen Blicks zu festigen.¹⁹

Ausstellungsansichten »Contemporary Muslim Fashions«

Fotos: Wolfgang Günzel, Museum Angewandte Kunst



Life doesn't frighten me. Michelle Elie wears Comme des Garçons

Die Folgeausstellung *Life doesn't frighten me. Michelle Elie wears Comme des Garçons* wählte von Beginn an einen anderen Weg. Sie zeigte die *Comme-des-Garçons*-Sammlung der in Köln lebenden Michelle Elie und stellte die spezielle Melange aus japanischem Avantgarde-Design mit der Lebensrealität der Schwarzen Designerin und Stil-Ikone Elie ins Zentrum des Interesses. Vor dem Hintergrund der weltweiten Black-Lives-Matter-Proteste 2019 wurde die politische Dimension der nur wenige Wochen zuvor eröffneten Ausstellung um Fragen der Repräsentation und Diversität Schwarzer Perspektiven in Mode und Museumsräumen vordergründig. Titelgebend für die Ausstellung war das gleichnamige Gedicht Maya Angelous von 1978 *Life doesn't frighten me*, in dem ein junges Schwarzes Mädchen selbstbewusst den Widrigkeiten ihres Lebens entgegentritt. Keine Angst vor dem Leben zu haben, ihm vielmehr mit Haltung entgegenzutreten, trug Michelle Elies Mutter ihr stets auf. Bis heute ihr Lebensmotto.

Elies Familie wanderte von Haiti nach New York aus, wo sie aufwuchs. Dort jobbte sie später als Model. Allerdings entsprachen ihre Körperform und Hautfarbe nicht den gewünschten Standards der damaligen Modewelt. Der große Erfolg blieb aus. Über die Entwürfe der japanischen Designerin Rei Kawakubo, die seit 1969 mit ihrem Label *Comme des Garçons* jede Saison aufs Neue die Grenzen der Tragbarkeit radikal auslotet, fand Elie zu einem eigenen Körperbewusstsein. Mode von *Comme des Garçons* widersetzt sich jeder eindeutigen Sinn- und Funktionszuschreibung. Die Entwürfe schaffen Raum um die Träger*innen, greifen in den Raum aus und nötigen sowohl Träger*innen als auch Betrachter*innen, sich räumlich zu inszenieren beziehungsweise zu reagieren.

Elie macht sich selbst zum dreidimensionalen Kunstobjekt aus Kleid und Körper in Bewegung. Sie überspitzt damit zugleich die Erfahrung Schwarzer Körperlichkeit in mehrheitlich weißen Räumen, fordert die Objektifizierung heraus, die diese historisch und bis heute erfahren muss, und wird zum selbstbestimmten Subjekt. 50 Puppen, die nach ihrem Abbild gestaltet waren, verdeutlichten, dass es bei der Ausstellung einerseits um die Erfahrung Elies in Kleidern von *Comme des Garçons* ging; andererseits aber auch um die Besetzung des Museums als einen politischen Raum, der seit jeher als anders Kategorisierte entweder ausschloss oder zum ausgestellten Objekt machte.

Ausstellungsansichten »Life doesn't frighten me«

Fotos: Wolfgang Günzel, Museum Angewandte Kunst



Museum neu denken

»Was wäre, wenn das Museum nicht über das Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln definiert wäre (und damit über das nationale, koloniale institutionelle Projekt der westlichen Aufklärung), sondern über die transgenerationale Tradierung von Wissen um und mit Dingen und Material? Was wäre, wenn das Museum ein ›Erinnerungsort‹, eine ›Kontaktzone‹ oder ein ›dritter Raum‹ wäre, an dem Geschichte/n geteilt werden?«²⁰ Mit diesen Fragen hebt die Kunstvermittlerin und Kuratorin Nora Sternfeld die eingangs formulierten Funktionen von Museen aus und entwirft die Idee des Para-Museums, von dem sich Ansätze in der aktuellen Praxis des *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt finden lassen. Das Para-Museum denkt Sternfeld als »eine Praxis, die zugleich im Museum [...] und über dieses hinaus operiert, als einen Raum des Verlernens und der (Wieder-)Aneignung, in dem ›die Welt‹, ›Kunst‹, ›Geschichte‹ und ›die Zukunft‹ aus einer postkolonialen und weltläufigen Perspektive neu verhandelt werden können.«²¹ Das Para-Museum ist »ein Ruf nach der Deprovinzialisierung des Museums«²². Es geht darum, »sich in Differenz und Verhandlung neu zu entwerfen«²³ und nicht allein die »kolonialen Gewaltgeschichten« und die »verschwiegenen, unterworfenen und stillgestellten Geschichten des Wissens«²⁴ wieder aufzurufen. Das Neuentwerfen ist als potenziell nicht abschließbarer Prozess zu denken, der Machtstrukturen hinterfragt und Deutungsmuster verlernt. Das neue Museum ist möglicherweise ein sich ständig wandelndes, ein Ort der beständigen Infragestellung und Neuorientierung.

Anmerkungen

- 1 Für die vollständige Auflistung vgl. Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich 2010, S. 7–18.
- 2 Ebd.: S. 8.
- 3 Ebd.: S. 9.
- 4 Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja (Hg): *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin 2020, S. 23.
- 5 Ebd.: S. 23.
- 6 Ebd.: S. 25.

- 7 Vgl. ebd., S. 25: »Spätestens seit den 1970er Jahren geriet dieser Kanon wie auch die Institution selbst vonseiten einer feministischen, queeren, marxistischen und postkolonialen Kritik durch KünstlerInnen, AktivistInnen und TheoretikerInnen massiv unter Beschuss.«
- 8 Tony Bennett: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens, In: Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010, S. 47.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.: S. 48.
- 11 Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010, S. 11.
- 12 Ebd.: S. 13.
- 13 Hantelmann, Meister (2010), S. 14, zitiert nach: Jean-Louis Déotte: Das Museum ist kein Dispositiv, In: Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010, S. 79–98.
- 14 Das Konzept Museum als Möglichkeitsraum, <https://www.museumangewandtekunst.de/de/museum/das-konzept> (Zugriff: 24.02.2022).
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Die Abteilung Elementarteile zeigt Highlights aus der Museumssammlung in ihrer Einzigartigkeit, von traditionellen Klassifikationen nach Gesichtspunkten der Form oder Farbe, des Materials oder einer Chronologie gelöst. Vgl. Elementarteile aus den Sammlungen, <https://www.museumangewandtekunst.de/de/besuch/ausstellungen/dauerausstellungen/elementarteile-aus-den-sammlungen> (Zugriff: 24.02.2022).
- 18 Vgl. Contemporary Muslim Fashions, <https://www.museumangewandtekunst.de/de/besuch/ausstellungen/contemporary-muslim-fashions> (Zugriff: 24.02.2022). Zur Ausstellung erschien ein Katalog: Jill D'Alessandro, Reina Lewis (Hg.): Contemporary Muslim Fashions. München 2018.
- 19 Dieser Absatz erschien bereits in leicht geänderter Form in: Mahret Ifeoma Kupka, Hold on to your Love. Was Mode zu Mode macht, In: Martin Seiler (Hg.): Ich bin, weil wir sind. Warum Haltung das Miteinander stärkt, Frankfurt 2021, S. 59f.
- 20 Nora Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, Berlin 2018, S. 87.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.: S. 93.

23 Ebd.

24 Ebd.

