

Literatur und/als postkoloniale Museumskritik

Arno Bertinas *Des Lions comme des danseuses*
und Anne-Marie Garats *Humeur noire*

Jan Rhein

Spätestens seit den kritischen Ansätzen der *new museology* (vgl. Cameron 1971) und ganz besonders ab dem *postcolonial turn* (vgl. Kazeem 2009) steht die Institution Museum als Macht- und Festschreibungsinstanz auf dem Prüfstand. Die Kritik an musealen Präsentations- und Repräsentationsformen – und die Reflektion dieser Kritik durch große Museen selbst – werden nicht nur von Museologie, Presse und Öffentlichkeit begleitet, sondern gelegentlich auch durch die Literatur.¹ Der folgende Beitrag behandelt zwei frankophone literarische Werke, die sich mit Reflexions- und Öffnungsprozessen des Museums befassen, diese aber auch anstoßen und sie gleichsam performativ mitgestalten. In diesem Sinne lassen sich die beiden Texte *Des Lions comme des danseuses* (Arno Bertina) und *Humeur noire* (Anne-Marie Garat) als dezidiert aktivistische Literatur verstehen, die aktuelle Debatten nicht nur aufnimmt, sondern auch selbst mitprägt – durch ihre literarischen Formen zwischen Essay und Manifest, durch ihre Verwebungen mit aktuellen museologischen Debatten und auch durch ihre paratextuelle Situierung als Museumstexte.

Die eingangs erwähnte, vor allem postkolonial geprägte Museumskritik der Gegenwart bezieht sich insbesondere auf zwei Aspekte: *Erstens* die Frage, wem das im Museum Gezeigte gehört, und ob es dort rechtmäßig zu sehen ist – ein Aspekt, der gewissermaßen ursächlich für das ›Prinzip Museum‹ ist, denn dieses beruht grundsätzlich darauf, mittels etwas Anwesendem auf etwas Abwesendes zu verweisen, und die Musealisierung von Dingen meint fast immer deren Entfernung aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen. Darin liegt freilich zugleich das utopische Potential des Museums, welches wir nicht zuletzt deshalb besuchen, weil dort etwas ›Spektakuläres‹, eigentlich Unzugängliches zu sehen ist. Nicht selten jedoch sind die Dinge im Museum mit einer Gewaltgeschichte verknüpft. Diese schwingt etwa in der häufigen motivischen Verbindung von Museum und Grab und Museum und Tod

1 Vgl. allgemein zur kritischen Reflexion des Museums durch die Literatur etwa McIsaac 2007, Schönbeck/Hülscher 2024, sowie Rhein 2025: 43–51.

mit, welche Abgestorbenheit der ihrem Ursprungskontext entzogenen Dinge suggeriert.² Gemeint ist damit aber insbesondere auch die gewaltsame Aneignung der Dinge durch die sammelnden Nationen und ihre Museen.³ Das für diesen Umstand gewachsene Bewusstsein und die damit verbundene Forderung nach der Restitution gewaltsam erlangter Kulturgüter nahm – in Frankreich und darüber hinaus – in den vergangenen Jahren zu. Besonders trug dazu der *Discours de Ouagadougou* Emmanuel Macrons (vgl. Élysée 2017) bei, in dessen Folge der französische Präsident eine von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr angeführte Kommission einsetzte, die einen Vorschlag zur Restitution erarbeiten sollte (vgl. Sarr/Savoy 2018). So ließ diese Debatte nicht mehr daran vorbeisehen, dass »la quasi-totalité du patrimoine matériel des pays d'Afrique situés au sud du Sahara se trouve conservée hors du continent africain« (vgl. Sarr/Savoy 2018: 14).⁴ Sie erfuhr ein starkes Echo, von massiver Kritik (vgl. Pierrat 2019) bis hin zu weiterreichenden Forderungen, das Konzept Museum grundsätzlich neu zu denken (vgl. Vergès 2023).

Zweitens hinterfragt die jüngere Museumskritik, wie das Ausgestellte kontextualisiert, sprachlich und inszenatorisch eingebettet wird, und wer mit welchem Recht über die Einordnung und Musealisierung eines Objekts bestimmt – wer also im Museumsraum »spricht« (vgl. Schnittpunkt 2005), sei es durch Auswahl, Inszenierung oder museale Begleitdiskurse. Denn geredet wird im Museum meist über das Andere, das räumlich oder zeitlich Entfernte: Zwar sind Museen stets auch Orte der Selbstvergewisserung der ausstellenden Instanz, doch

[u]n problème surgit lorsque le musée n'est pas le lieu de l'affirmation de l'identité nationale mais qu'il est conçu [...] comme un musée des *autres* ; qu'il conserve des objets prélevés ailleurs, s'arroge le droit de parler des *autres* (ou au nom des *autres*) et prétend énoncer la vérité sur eux. (Sarr/Savoy 2018: 65)

Das Museum als Repräsentations- und Machtort zu hinterfragen birgt imaginäres Potential – für Museen, die sich öffnen, gar neu erfinden müssen, aber auch für

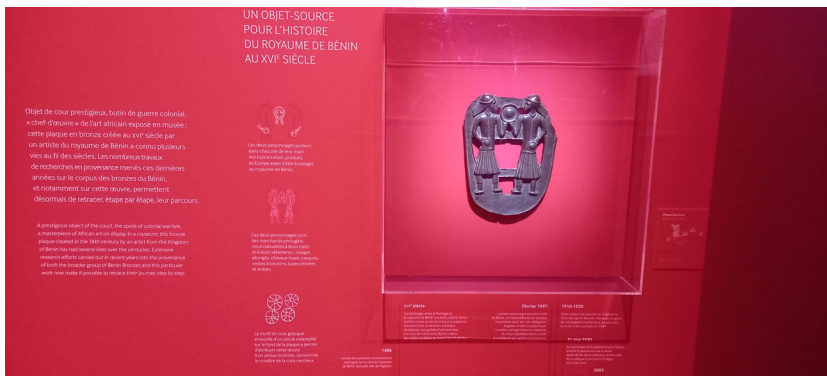
-
- 2 Schon Paul Valéry bemerkt in seiner bekannten Museumskritik *Le Problème des musées*, dass die Dinge im Museum eigentlich fehl am Platz seien, wenn er von dichtgedrängten Statuen als »tumulte de créatures congelées« spricht, und vom Museum als Ort zwischen »salon«, »école« und »cimetière« (Valéry 1960: 1290).
 - 3 Bis in die jüngste Gegenwart lassen sich dafür Beispiele finden, etwa in der Plünderung des Heimatmuseums von Cherson durch die russischen Truppen im Jahr 2022, und die Überführung ukrainischen Kulturerbes in ein Museum auf der Krim (vgl. Bauer 2024).
 - 4 Vor dem Bericht lagerten im British Museum 69.000 Objekte aus Afrika, im Wiener Weltmuseum 37.000, im Musée Royal de l'Afrique centrale im belgischen Tervuren 180.000, im Humboldt-Forum 75.000, im Vatikanmuseum und Musée du quai Branly 70.000 (vgl. Sarr/Savoy 2018: 31).

museale Begleitdiskurse, etwa literarische Museumsthematisierungen. Diese können, wie zu zeigen ist, nicht nur die *Funktionen des* und die *Faszination für das* Museums beschreiben (als Immersionsraum und Gegenort, als kultureller Faktor und gesellschaftlicher Debattengegenstand), sondern Museumsdiskurse auch aufbrechen, weiterentwickeln und performativ umsetzen. Die Literatur erweist sich damit – neben dem Museum selbst – als mediale Form, die Ethiken des Zeigens, des Sammelns und Rahmens ausstellen und hinterfragen kann, wodurch sie freilich auch in (Medien-)Konkurrenz zum Museum tritt.

1. Literatur und Museum – Potentiale und Konkurrenzen

In diesem Feld der Medienkonkurrenz kommen die Stärken und Defizite beider Medien zum Tragen, denn Sprache kann Ding- und Weltordnungen anders inszenieren als das Museum. Um die unterschiedlichen Kapazitäten beider Präsentationsformen nachzuvollziehen, genügt es, die Diskrepanz zwischen einem auratisch ausgeleuchteten Museumsobjekt und seinem nüchternen musealen Paratext zu betrachten:

Abb. 1: Ausstellung »Une autre histoire du monde« (8. November 2023–11. März 2024), MuCEM – Musée des civilisations d'Europe et de la Méditerranée; Marseille (Fotografie des Autors)



Unmittelbar ersichtlich wird hier die unterschiedliche Zeichenqualität der Worte und der Dinge, die im Museum als ›Semiophoren‹ funktionieren. Mit diesem Begriff bezeichnet Pomian Dinge, die eine zeichenhafte und eine materielle Dimension zugleich besitzen (vgl. Pomian 1987: 42–43). Neben der durch Sprache zugeschriebenen Bedeutung des Objekts steht immer sein unmittelbares Erlebtwerden.

Diese schon im realen Museumsraum anzutreffende Konkurrenz der Zeichen betrifft umso mehr eine Literatur, die das Museum und seine Exponate zum Thema macht. Denn eine solche hat – wie der museale Begleittext – den Nachteil, Materialität nur suggerieren zu können.⁵ Dieses ›Manko‹ bedeutet zugleich aber eine Stärke der Literatur: Steht Sprache im realen Ausstellungsraum – wie oben gezeigt – überdeutlich der Eigenwertigkeit, Aura und materiellen Fassbarkeit des Objekts entgegen, so lassen sich die Dinge in der Literatur neu und anders inszenieren und situieren, da hier die (erzählten) Dinge und die (erzählte) Welt auf gleicher Zeichenebene angesiedelt sind – in Texten sind Dinge und Räume beweglich. Wird im oben gezeigten Ausstellungsausschnitt zwar auf die Provenienz der ausgestellten Beninbronze verwiesen, so ist diese gleichwohl ›hier‹, im Museum – während die Literatur ihre Restitution narrativ umsetzen könnte – in imaginären Topografien kann vollzogen werden, was an der realen Kulturpolitik scheitert.

Über diese Kapazität hinaus, selbst neue Objekt- und Raumordnungen ›erschreiben‹ zu können, kann sich Literatur auch inhaltlich-thematisch zu den genannten Feldern positionieren.

Die Anthologie *Beute* (vgl. Dolezalek/Savoy/Skwirblies 2021) zeigt ein Spektrum an Auseinandersetzungen mit der Frage von Besitz und Aneignung von Kulturgütern, beginnend in der griechischen Antike.⁶ Auch einige literarische Zeugnisse finden sich darunter, etwa ein Auszug aus Lord Byrons Gedicht *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), in dem insbesondere der britische Statthalter im Osmanischen Reich kritisiert wird, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts Teile des Parthenon und des Erechtheion nach England hatte schaffen lassen (vgl. Lindner 2021: 158). Das Gedicht erweist sich als Positionsnahme des Dichters, der sich dem Phänomen nicht nur aus einer national-zentristischen, sondern europäischen Perspektive nähert und eine emphatische Haltung zum modernen Griechenland zeigt, das für Lord Byron in der Nachfolge der untergegangenen Antike steht (vgl. ebd.: 158–159).

Auch Goethe widmet sich Fragen der Kunstrestitution und -zirkulation im europäischen Kontext. Sein Gedicht *Museen* (1816) fällt in die Hochphase des Museumsbooms, als die Museumswelt Europas aufblühte und damit die Zirkulation von Kunstwerken und ganzen Sammlungen einherging (vgl. Bayer/Skwirblies 2021: 178–180). So wurden für den Aufbau des Musée central des Arts Louvre zahlreiche Kunstwerke aus der Einflussphäre Napoleons nach Paris gebracht; nach dessen

5 Diese Feststellung gilt wenigstens, wenn man schriftbildliche Aspekte außen vorlässt, und trifft natürlich auf jede literarische Realitätsbeschreibung zu. Es wird aber umso deutlicher, wenn die Objekte im Zentrum des Erzählens stehen.

6 Die Buchpublikation steht in Verbindung mit dem Forschungsblog <https://translanth.hypotheses.org/>, wo zahlreiche »Quellentexte zu Kulturgutverlagerungen seit der Antike« auch im Original eingestellt und kommentiert werden. In erweiterten Fassungen sind zahlreiche dieser Beiträge in *Beute* erschienen.

Niederlage bei Waterloo forderten zahlreiche europäische Länder ihre Werke zurück (vgl. ebd.: 159). Goethes bald darauf verfasstes Gedicht skizziert in wenigen Versen die ›Merkwürdigkeit‹ dieses Kunstverkehrs:

An Bildern schleppt ihr hin und her
 Verlornes und Erworbn'es;
 Und bei dem Senden kreuz und quer
 Was bleibt uns denn? – Verdorb'n'es! (zit.n. ebd.: 178)

In einem weiteren einschlägigen Text prangert Victor Hugo die Plünderung des chinesischen Sommerpalasts in Peking durch französische und englische Truppen im Jahr 1860 an, und blickt in seinem Brief *Au Capitaine Butler* (1861) über Europa hinaus. In einer universalistischen Perspektive nennt er den Palast in einer Reihe mit »le Parthénon en Grèce, les Pyramides en Égypte, le Colisée à Rome ; Notre-Dame à Paris, le Palais d'Été en Orient« (vgl. Hecker 2021: 195–197).⁷ Durch diese proklamierte Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Bauwerke in unterschiedlichen Weltteilen tariert er eine west-östliche Geografie neu, und stellt dabei *civilisation* und *barbarie* geschickt in Opposition: »Nous Européens, nous sommes les civilisés, et pour nous les chinois sont les barbares. Voilà ce que la civilisation a fait à la barbarie« (ebd.). Wie insbesondere dieses Beispiel zeigt, fühlen sich viele Autoren in der Auseinandersetzung mit Restitution, Kunsthandel und -raub offensichtlich selbst betroffen. Indem die Kunst angegriffen wird, sehen sie sich selbst angegriffen. Die Textsorte des Briefs steht – gerade weil man nicht weiß, ob Hugo ihn je abgeschickt hat (vgl. ebd.: 198) – als literarische Form für ein Eingreifen in die Welt durch das Autoren-Ich, welches zudem einen Positionswechsel vollzieht, seine eigene Sprecherposition nutzt, um den ›Anderen‹ eine Stimme zu geben. Darin liegt die provokative Dimension des Texts, der ironisch endet: »Telle est, monsieur, la quantité d'approbation que je donne à l'expédition de Chine.« (Ebd.) Schon hier zeichnet sich ab, was Sarr und Savoy auch für gegenwärtige Restitutionsdebatten feststellen: »Les réflexions sur les restitutions exigent aussi de démystifier les conceptions occidentales du patrimoine et de la conversation« (Sarr/Savoy 2018: 28).

An Hugos Text zeigt sich, wie sich die musealen Frage nach dem »Wer spricht« auf literarische Texte anlegen lässt, in Hinblick auf deren Erzählinstanz und -position. Wenn diese in literarischen Texten sichtbar gemacht und explizit verhandelt werden, etwa durch bestimmte Verfahren der literarischen Kadrierung und eine ausgestellte Mittelbarkeit des Erzählten, so kann dies auf besondere, museumsnahe Präsentations- und Repräsentationsformen hindeuten.

Werden sie überdies selbstreflexiv thematisiert, so können Sprach- und Museumskritik ineinandergreifen und ineinander übergehen, wie ähnlich auch Gefen in

7 Frz. Original unter <https://translanth.hypotheses.org/ueber/hugo>.

seinem Band *La littérature est une affaire politique* festhält: »Par la fiction, un écrivain peut chercher à interroger le langage commun, le *storytelling* médiatique« – wie es auch in musealen Begleitdiskursen angelegt ist – »pour en déconstruire les ressorts qui visent à transformer le langage« (Gefen 2022a: 24).

Ausgehend von diesen Überlegungen soll nun in zwei detaillierte Lektüren herausgearbeitet werden, wie das Erzählen vom Museum und seinen Krisen aussehen kann, und wie Literatur thematisch und aktivistisch in Museumsdiskurse eingreift.

2. Arno Bertina: *Des Lions comme des danseuses*

Arno Bertina kann als Vertreter eines »tournant éthique« (vgl. Gefen 2017: 12–24; Adler 2018a: 19) in der frankophonen Gegenwartsliteratur gelten, dessen Texte als »fictions critiques« (vgl. Viart 2006: 185–204) in die Zustände der Welt eingreifen. In vielen seiner Bücher behandelt er, ausgehend von einer realistisch anmutenden Situation, die Möglichkeiten des Individuums, sich über Ideologien oder Institutionen zu erheben (vgl. Adler 2018a: 9).

In der Erzählung *Des Lions comme des danseuses* (Bertina 2015) geht es um ein grundsätzliches »Aufbrechen« des musealen Raums. Dazu passt, dass Bertinas Text von Bénédicte Savoy auf Deutsch übersetzt und mit einem Nachwort versehen wurde (vgl. Savoy 2016a: 51–76), wodurch seine Bedeutung eher als museologischer denn als literarischer Beitrag akzentuiert wird (vgl. auch Savoy 2018b).

Mit dem deutschen Titel *Mona Lisa in Bangaloup* wird viel eindeutiger als im Original auf das Thema der Mobilität von Kulturgütern verwiesen. Die titelgebenden Löwen stehen in der Erzählung im Eingangsportal des Bamileke-Oberhaupts Yonkeu Jean in Bangaloup, Kamerun, bei welchem der Erzähler zu Beginn des Texts eine Audienz hat. Dieser Auftakt scheint zunächst autobiographisch grundiert – tatsächlich reiste Bertina 2014 für ein Aufenthaltsstipendium nach Kamerun. Bald jedoch kippt die Erzählung erkennbar ins Fiktionale: Während der erwähnten Visite des Erzählers kommt der Herrscher auf das Pariser Musée du quai Branly zu sprechen, das er schon zweimal besichtigt habe, und beschwert sich über die Höhe der Eintrittspreise auch für jene, von deren Vorfahren die dort zu sehenden Werke stammten (vgl. Bertina 2015: 21):

[L]e ministère de la Culture aurait réussi un coup fumant s'il avait eu l'idée de ne faire payer l'entrée du musée du quai Branly qu'aux seuls Français, rendant gratuit l'accès aux collections pour toutes les autres nationalités, ou au moins aux Africains Amérindiens, ainsi qu'aux pays d'Asie qui furent colonisés. (ebd.: 22)

An dieser Stelle wird die 2015 erschienene Erzählung zu einem Zukunftsbericht: »C'est en avril 2016, ensuite, que la balle a rebondi. [P]lusieurs rois camerounais

avaient écrit à la Direction du musée des arts premiers [...]. L'assemblée des chefs du pays bamiléké réclamait la gratuité du musée pour le peuple bamiléké» (ebd.: 23). Sollte der Forderung nicht stattgegeben werden, so drohen die Briefeschreiber, wollen sie drei ihrer in Frankreich gezeigten Kunstwerke zurückfordern (vgl. ebd.: 25). Der Brief entfaltet seine Wirkung – wissen doch die Pariser Museumsverantwortlichen nur zu gut, dass die Herkunftsbiografien einiger ihrer Objekte erhebliche Lücken aufweisen, so dass sie dem Ersuchen schließlich stattgeben (vgl. ebd.: 29–30). Nach diesem Erfolg stellen die Bamileke weitere Forderungen auf: Auch Objekte auf Wanderausstellungen müssten für sie verfügbar sein – also müssten auch weitere Museen zugänglich gemacht werden (vgl. ebd.: 33). Die Bitte wird von den Europäern intensiv diskutiert – man befürchtet vor allem, sie könne Schule machen und Nachahmer finden (»imaginez que les Quechuas réclament au nom des Incas la totalité des objets et des bijoux exposés au musée de l'or du Pérou[.] C'était le monde, qui, subrepticement, se retrouvait au bord de la gratuité...«; ebd.: 36–37). Außerdem möchten die Verantwortlichen keinesfalls ihre Objekte verlieren: »Renoncer aux arts premiers [...] c'est [...] nous couper de nos racines, si anciennes que nous ne les connaissons pas...« (ebd.: 38). Obgleich hier mit einer auf die »arts premiers« zurückzuführenden europäischen Identität argumentiert wird, scheitert die Lösungsfindung auf europäischer Ebene, »l'identité européenne n'était pas (encore) du ressort des instances européennes elles-mêmes« (ebd.: 42). Die Erzählung wandelt sich also in bezwingender Logik zur Fiktion mit utopischem Gehalt, indem sie die Logik von aufeinander aufbauenden Wahrscheinlichkeiten fortspinnt, bis diese ganz und gar unwahrscheinlich werden.

Bertinas Text bedenkt die globale Konsequenz dieser Forderungen, »depuis les grands antiquaires et commissaires-priseurs du monde entier jusqu'aux petits États pillés ou aux grands musées qui se mirent à passer en revue les dossiers des œuvres les plus connues de leurs collections« (ebd.: 26–27). In der Folge reagiert Italien und fordert wiederum freien Zutritt aller Italiener zu den Museen Europas – v.a. dem Louvre, der bekanntlich vielfältige italienische Kunst besitzt (vgl. ebd.: 47). Doch der ›Zugang zur Kunst‹ meint nicht nur verfügbar gemachte Museumsstücke, sondern auch die Mobilität der Besucher. Damit die Kameruner ihre Kunst in Europa sehen können, benötigen sie kostenlose Visa und letztlich eine Ausnahme von den Schengen-Verträgen.

Weiter argumentieren die Kameruner, wenn ihre Objekte als »arts premiers« anerkannt seien, so gründe Europa auf »[l]es racines bamilékes« (ebd.: 39), weshalb sie sich wünschen, dass ihnen die Werke der europäischen Kunst in den Museen zugänglich gemacht werden – mit der Folge, dass »Ingres et Courbet découvrirai-ent le continent Noir« (ebd.: 50). Diese Forderungen, in aller Konsequenz zu Ende gedacht, stellen die Brüsseler Bürokratie und die jeweiligen nationalen Interessen auf eine harte Probe und stürzen die europäischen Länder in ein bürokratisches und kulturpolitisches Chaos, bis schließlich der Gedanke der europäischen Solidarität

(vgl. ebd.: 55) auf dem Spiel steht: »Bref! C'était la guerre, une guerre d'usure, une guerre des nerfs. Rendue furieuse par la provocation italienne, la France demanda à son tour, officiellement, en avril 2019, la gratuité pour tous dans tous les lieux de culture« (ebd.: 58). Damit steht nach der scheinbar grenzenlosen Forderung nach Restitution schließlich der Grundgedanke des grenzenlosen Zugangs am Ende der Erzählung.

Das Buch denkt also bestehende Machtverhältnisse auf radikale Weise um. Dass die Malike zu Taktgebern einer musealen Verteilungspolitik (vgl. Adler 2018b: 130) werden, die auch politische (Länder-)Grenzen aufweicht, stellt übliche Hierarchien auf den Kopf. Damit perturbiert der Text das Konzept Museum gleich zweifach: Hier ist nicht der Museumsraum ein *third space*,⁸ an dem die (von Museen oft in Anspruch genommene) Auflösung aller Machtverhältnisse gelingt – es ist die Welt selbst. Indem die Grenzen des Museums aufgebrochen werden, wird dessen Funktion als Machtinstanz untergraben. Damit beteiligt der Text sich an einer Tendenz der Auflösung der Grenzen des Museums, die die Erzählung Bertinas gewissermaßen zu Ende denkt. Zugleich aber behält die Institution Museum – durch die ermöglichte Zirkulation der Besucher und die Zugänglichmachung der Kunstwerke – ihre Legitimität. Es liegt darin ein gewissermaßen utopisches Potential, welches man auch in realen Restitutionen von Museumsstücken sehen könnte, die in diesem Sinne nicht nur »als reine materielle ›Enteignung‹ europäischer Museen« zu denken ist, sondern »als Instrument des Austausches einen diskursiven ›Dritten Raum‹ für eine interkulturelle Dialogizität zwischen Europa und Afrika konstituieren« (Bobineau 2019: 94).

Auch der Roman selbst wird gewissermaßen zum *third space*, indem der Erzähler sich zunächst als eine Art Augenzeuge gibt, dem jedoch manches auch bloß berichtet wird, und der sich schließlich über die Kontinente hinwegbewegt und mal in die Köpfe französischer Verwaltungsangestellter, dann wieder der Bamileke schaut. Ihre Sprache markiert eine Differenz zwischen beiden Kulturen (»On ne commenta plus le style fleuri, les arabesques et les camerounismes.«, Bertina 2015: 27–28), wohingegen die Erzählerstimme einen einheitlichen Kommentarstil beibehält. Damit wird metareflexiv aufgegriffen, was auch Bertinas eigene Ambition ist, nämlich mittels Sprache und Erzählung das Konzept der Grenze zu hintergehen (vgl. Adler 2018b: 131).

8 Vgl. zur Übertragung des von Homi K. Bhabha und Edward Soja geprägten Begriffs des *third space* auf das Museum Hoins/von Mallinckrodt 2018 sowie Kirchberg 2016: 301–302.

3. Anne-Marie Garat: *Humeur noire. Récit*

Den Ausgangspunkt von *Humeur noire* (2021), dem letzten Buch der 2022 verstorbenen Autorin Anne-Marie Garat, bildet ein Besuch des Musée d'Aquitaine in Bordeaux. Obgleich auch Garat Aspekte von Objektprovenienz und -restitution thematisiert (vgl. v.a. Garat 2023: 269–281), stehen im Zentrum ihrer Museumskritik die musealen Präsentationsformen, die Szenografie und besonders die Sprache des Museums, in Form eines spezifischen Museumstexts, einer Informationstafel. Neben ihrer allgemeinen Kritik an der Darstellung des Sklavenhandels und der Beteiligung der Stadt Bordeaux (vgl. ebd.: 23) thematisiert sie vor allem diesen Informationstext, der ihr zwischen zwei Gemälden zum bürgerlichen Leben im Bordeaux des 18. Jahrhunderts ins Auge fällt, und der von den »Noirs et gens de couleur à Bordeaux« (ebd.: 24) handelt. Während die Exponate im Folgenden kaum eine Rolle spielen, bildet diese Tafel den Auslöser der ganzen folgenden Auseinandersetzung des Buchs mit dem Museum und der Stadt Bordeaux. Die Erzählerin arbeitet heraus, wie dieser Text den Sklavenhandel schönfärbt:

Noirs et gens de couleurs *viennent* donc à Bordeaux. Ils y *suivent* leur maître. [...] Ces gens sont à Bordeaux pour y *apprendre un métier, parfaire leur formation*. [Leur] *afflux* provoque un trouble à l'ordre public. Quoique *la cohabitation pose peu de problèmes*. Contents de l'info. (ebd.: 25)

Humeur noire handelt also von der Rahmung musealer Objekte, wobei »Rahmung« im weitestmöglichen Sinne gemeint ist; es geht nicht nur um den Museumsraum, sondern auch um die Stadt Bordeaux als Ort und Standort des Museums. Denn der Museumsbesuch veranlasst die Erzählerin zu einer grundsätzlichen, auch persönlich gefärbten Hinterfragung der Erinnerungspolitik ihrer Stadt, von der sie sich schon lange losgesagt hat; insofern wird hier – vergleichbar mit Didier Eribons *Retour à Reims* – auch ein peripherer Blick wirksam, der gerade durch die Außenseiterhaltung der aufzeichnenden Instanz eine Ordnungsfunktion erfüllt. Die Erzählerin begibt sich auf eine »archéologie intime« (ebd.: 15), ihre eigene und jene der Stadt, sieht das »quartier médiéval de Saint-Michel, devenu piétonnier et très gentrifié« (ebd.: 16) wieder, ihre alte Universität, wo sie den Mai 1968 erlebte (ebd.: 16–17), und schließlich das in den 1980ern in den Gebäuden der Universität eingerichtete Musée d'Aquitaine (ebd.: 17): »Tout ce passé très révolu me revient en boomerang comme s'il était frais du matin lorsque nous entrons dans le grand hall dallé du musée d'Aquitaine« (ebd.: 22). Daraus wird eine Art Abrechnung mit der Stadt,

unanimentement qualifiée de belle endormie. Charmante épithète, quasi homérique, or la belle ne roupille que d'un œil, m'est avis. De l'autre veille en fausse

indolente à ses intérêts et à ses prérogatives, mesquine en ses élégances british, hargneuse en ses répugnances, corsetée même quand elle festoie[.] (ebd.: 198)

Nachgezeichnet werden vergessene Stadtgeschichten, wodurch das Buch in Konkurrenz zur Geschichtsschreibung des Museums tritt. Vergessene oder verdrängte Biografien werden wiederbelebt, wie jene der Sklaventochter Marie-Louise Charles, die im 18. Jahrhundert unter dem Protektorat eines Plantagenbesitzers nach Bordeaux kam und zwar frei, aber trotzdem in ärmlichen Verhältnissen starb (vgl. ebd.: 136–143). Fälle wie diese sind gemeint, wenn auf dem Museumspanneau von »*cohabitation*« gesprochen wird (ebd.: 143) – »Coexistence serait plus conforme à la réalité« (ebd.), kommentiert die Erzählerin. Erinnert wird auch an die verschiedenen *Expositions universelles* und *coloniales* (vgl. ebd.: 208), an die 1942 von 60.000 Bordelaisern besuchte Ausstellung »Le Juif et la France« (ebd.: 215) und die Verwicklungen von Verwaltungsbeamten der Stadt in das Pétain-Regime (vgl. ebd.).

Das von der Erzählerin exzessiv betriebene Sammeln von Fotos erschließt ihr die Vergangenheit. Diese subjektive Sammlung von »photos dispersées aux trottoirs ou chez les marchands de vieux papier« (ebd.: 222) scheint in Konkurrenz zur offiziellen – musealen – Geschichtsschreibung zu stehen, geprägt durch »une logique visuelle accrochant des fragments, des reflets, complétant le système sans que je comprenne encore ce que j'en perçois, mais je n'oublie pas les images, les choses entendues et vues« (ebd.: 202). Dieses selektive Mosaik der Bilder ist abzugrenzen von dem kritisierten Museumspanneau mit seinem autoritären Duktus. Es ist eine *subjektive* Sammlung einiger ausgewählter Objekte, Werke und Orte, die im Buch im Zentrum und damit in Opposition zum Museum steht. Diese verweisen metonymisch auf die Vergangenheit der Stadt, aber auch auf die eigene Kindheit, welche ebenfalls von der Sphäre des Kolonialen durchzogen ist. Die Autorin erinnert sich an eine Warenwelt, die an einen Kolonialwarenladen denken lässt, etwa ein »jeu de cartes des sept familles – famille Bamboula, familles Nanamite, Nanouk et Peaurouge«, das Comicalbum »Tintin au Congo«, das Lied »*Ma Tonkini, ma Tonkinoise*« im Radio, die Etiketten und Verpackungen des Essigs »Tête Noire« oder des Rums »Negrita«, um nur einige zu nennen (ebd.: 203).

Der Text ist somit das Ergebnis eines Museumsbesuchs, dessen Bedingungen wiederum von der Reflexion zur Familiengeschichte und der eigenen Biografie bestimmt sind. Garats intellektuelle Biographie bringt das langsame Verstehen mit sich, von »[l]e racisme esclavagiste et le racisme antisémite dont Bordeaux a été assez excellemment le théâtre« (ebd.: 219).

Die Verwendung der ersten Form Singular erscheint dabei als eine weitere Form der Abgrenzung vom Museum, von jeder Musealität, denn diese impliziert immer auch ein *wir*, das Sprechen für eine Gemeinschaft, oder wenigstens eine Institution, deren Äußerungen eine ganze Reihe von Kontrollinstanzen durchlaufen haben: »Au sens grammatical comme en sémantique, tout »je« s'absente du texte du musée,

escamoté par la langue muséale et par le contrat de sa production, ventre mou de l'anonymat scientifique et professoral.» (ebd.: 30).

Die für das Museum relevante Frage nach dem »Wer spricht«, die die Autorin bei ihrem Ausstellungsbesuch stellt, richtet sie auch an ihren eigenen Text. So reflektiert sie über mehrere Seiten hinweg, wie »[t]out énoncé implique son auteur, il est politique« (ebd.: 30). Über das Biografische hinaus hinterfragt die Autorin immer wieder die eigene Rolle und die ihrer Sprache, deren Konstruktionscharakter sie sich in poststrukturalistischer Tradition bewusst ist:

L'ère du soupçon ayant pris un coup de vieux, qui battait en brèche la fiction autant que ›l'illusion biographique‹, prenons plutôt le matériau narratif – de vie ou de roman – pour ce qu'il est : une *construction*. (ebd.: 171)

In diesem Sinne unterstreicht sie etwa, dass ihre »langue d'auteure« (ebd.: 29), das Französisch einer Festlandfranzösin, nie kolonisiert worden sei:

De ce fait, j'hérite aussi l'histoire de ma langue française et le ›je‹ qui préside à ce livre est le sujet de cette histoire-là. Je prends d'autant plus garde à ses *mots* [...], je les sais les miens et qu'ils ne résonnent pas pareil en toutes oreilles[...] (ebd.: 29)

Schließlich verbindet sie ihr Schreiben und ihren Sprachskeptizismus mit ihrer eigenen intellektuellen Biografie – als engagierte Autorin und auch als ehemalige Lehrerin:

En retraçant [...] mes militances conjointes de prof et d'écrivain, [...] : aucun écart entre mon parcours, ma foi en la transmission, surtout de l'art, entre mes engagements sur tous terrains culturels et sociaux, et l'indignation, la franche colère, que m'inspire la rhétorique du petit cartel du musée d'Aquitaine. (ebd.: 87)

So erklärt sie ihre Wut über die Sprache des Museums mit ihrer eigenen Erziehung, der Erwartung, nicht aufzubegehren, das Gegebene hinzunehmen: »L'amnésie bordelaise, sa propension à tordre l'Histoire sont connues, ce n'est pas [...] ton problème, laisse tomber. Ferme-la« (ebd.: 27).

Das ganze Buch ist demnach das Resultat einer *désinvolture*. Es zeigt sich, dass es vom kritischen Geist des Museumsbesuchers abhängt, ob und wie das Museum hinterfragt wird:

L'ordinaire des jours ne convoque guère ces réflexions sur le monde tel qu'il va mais il suffit parfois d'un incident mineur, d'un accroc inopiné, pour que des généralités globalement stockées sur leur étagère mentale, cristallisent brusquement en leur criante actualité [...] ! C'est ce qui a dû m'arriver au musée d'Aquitaine. Je dois être d'humeur susceptible, belliqueuse, remuée [...]. (ebd.: 161)

Und dieser Ärger endet nicht mit einem Innehalten vor der Schrifttafel: Garat schreibt einen Brief an den Museumsdirektor Laurent Védrine sowie an den Bürgermeister Alain Juppé (vgl. ebd.: 28). Als Védrine ihr zwar (ausweichend) antwortet, die Tafel aber nicht ersetzt, veröffentlicht Garat gemeinsam mit einer Reihe weiterer Schriftstellerkolleginnen und -kollegen (darunter sehr prominente wie Annie Ernaux, Lydie Salvayre und Patrick Deville) einen Gastbeitrag in *Le Monde* (vgl. ebd.: 164–165; vgl. Garat 2019; vgl. Sutherland 2023: 12).⁹ Auch wenn die Debatte dadurch eine gewisse Sichtbarkeit erlangt (vgl. Barthélémy 2019, Caslin 2021), bleibt die ursprüngliche Texttafel zunächst an ihrem Ort. Kurz erwägt Garat eine Intervention im Museum, etwa eine eigenmächtige Korrektur des Ausstellungstextes (vgl. ebd.: 165–166); da sie illegale Handlungen jedoch ausschließt, entscheidet sie sich schließlich für das Verfassen des Buches, womit dieses als aktivistische Maßnahme erscheint (vgl. ebd.: 168).

Schließlich tauscht das Museum die Tafel aus, wobei auch der neue Text noch einen verharmlosenden Ton anschlägt. Zu den in Bordeaux lebenden Nachfahren der Sklaven heißt es: »Si la présence de cette population semble tolérée, l'usage du collier de servitude témoigne en revanche de sa discrimination raciale« – »D'ailleurs, s'il y a discrimination raciale, c'est seulement par l'usage du collier de servitude« (ebd.: 262), kommentiert Garat. Darum steht am Ende des Buchs ihre eigene Version des Informationstexts, der auf Verharmlosungen verzichtet: »Tous subissent la ségrégation raciale, sont soumis à des recensements obligatoires et à une législation spéciale« (ebd.: 296).

Anders als bei Bertina geht es hier weniger um die Kunst der Verhandlung und mehr um jene der Konfrontation. Das Museum als Reflexionsraum gerät hier mit der Autorin als Reflexionsinstanz aneinander:

[L]’écrivain n’est pas un être d’élite doué par les Muses ou les fées d’un rapport idyllique avec la langue, d’une faculté de la manier ou à la soumettre à sa fantaisie. Au contraire, il écrit parce qu’il a un problème insoluble avec elle : les mots lui donnent du fil à retordre et à *vrai dire* il aime ce mal à dire[.]« (ebd.: 32)

Weder Text noch Museum funktionieren als wie auch immer gearteter *third space*. Mit ihrer *humeur noire* übernimmt die Autorin die Rolle der unbequemen Störerin, und damit eine Funktion, die eigentlich dem Museum zukäme, die dieses aber nicht erfüllt:

9 Auf diesen Brief antwortet der Museumsdirektor in ähnlicher Weise wie in seiner ursprünglichen Antwort an Garat (vgl. Védrine 2019).

Il est plus consensuel de fédérer l'unité autour d'actes et de dates glorieux [...] que de déconstruire les idéologies par l'examen critique, qui perturbe, divise, tourmente requiert tolérance et intelligence devant notre histoire[.] (ebd.: 156)

Fazit

»Pour les romanciers comme pour les historiens, le récit est devenu une manière de renverser la forme de domination mémorielle excluant les misérables, les exclus, les marginaux et les invisibles de la grande histoire de France«, so Alexandre Gefen. Die Literatur habe im Besonderen die Möglichkeit, »de s'intéresser à des cas concrets et à des individus particuliers comme aux réalités générales et aux grands hommes, ce qui en fait le vecteur privilégié d'une contre-histoire ou du moins d'une histoire réparatrice des dominations passées.« (Gefen 2022b: 32). Dies gilt auch für die beiden vorgestellten Texte, die sowohl thematisch-inhaltlich als auch performativ ins museale Feld und in museale Diskurse eingreifen und sich in dieser Hinsicht als engagierte Museumstexte und als aktivistische Literatur erweisen.

Beide Beispiele zeigen Ausprägungen eines politisch engagierten Schreibens vom Museum. Bei Bertina handelt es sich um eine zunächst autobiographisch erscheinende, dann rasch ins Imaginäre gewendete Erzählung eines »Was wäre wenn?«. Garat zeigt eine *écriture de soi*, die auf den ersten Blick als persönliche Erzählung erscheinen könnte, die jedoch die Anekdote des Museumsbesuchs generalisiert und in einen weitgefassten, gesellschaftlichen, historischen Kontext einfügt. Beide Texte zeigen dabei unterschiedliche Ansätze und die Spannbreite des Sprechens vom Museum in der Literatur sowie seiner postkolonialen Infragestellung: sei es als literarisches Neudenken von Welt und mittels einer imaginären Umgestaltung von Museumsordnungen (Bertina), sei es als kritische Revision der im Museum fixierten, bestehenden Umstände (Garat) – in der Welt und zwischen Buchdeckeln.

Bibliographie

- Adler, Aurélie: »Une écriture en mouvement«. In: Dies. (Hg.): *Arno Bertina*. Paris: Classiques Garnier, 2018a, 9–19.
- Adler, Aurélie: »Une ›tranche de cœur‹, l'Afrique mobile d'Arno Bertina«. In: Dies. (Hg.): *Arno Bertina*. Paris: Classiques Garnier, 2018b, 102–132.
- Adler, Aurélie: »Entretien avec Arno Bertina«. In: Dies. (Hg.): *Arno Bertina*. Paris: Classiques Garnier, 2018c, 215–274.

- Barthélémy, Simon: »A Bordeaux, le débat glisse de la mémoire de l'esclavage à celle du colonialisme.« *Rue 89 Bordeaux*, 6.8.2019. <<https://rue89bordeaux.com/2019/08/a-bordeaux-debat-glisse-de-memoire-de-lesclavage-a-celle-colonialisme/>>.
- Bauer, Elisabeth: »Der Krieg gilt auch den Museen.« *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2024) Nr. 67, 12.
- Bayer, Isabelle C.V./Skwirblies, Robert: »Verloren – Erworben – Verdorben?«, in: Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*. Berlin: Matthes und Seitz, 2021, 178–180.
- Bertina, Arno: *Des lions comme des danseuses*. Lille: La Contre Allée, 2015.
- Cameron, Duncan F.: »The Museum, a Temple or the Forum«. In: *Curator* 14 (1971) Nr. 1, 11–24.
- Caslin, Olivier: »Anne-Marie Garat et Bordeaux l'esclavagiste.« *Jeune Afrique*, 8.6.2021. <<https://www.jeuneafrique.com/1180508/culture/anne-marie-garat-et-bordeaux-lesclavagiste/>>
- Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*. Berlin: Matthes und Seitz, 2021.
- Élysée: »Discours d'Emmanuel Macron à l'université de Ouagadougou«. Paris, 28.11.2017. <<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-de-emmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>>
- Garat, Anne-Marie u.a.: »Le Musée d'Aquitaine affiche un cartel aux relents révisionnistes sur la traite négrière.« *Lemonde.fr*, 21.5.2019. <https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/05/21/le-musee-d-aquitaine-affiche-un-cartel-aux-relent-s-revisionnistes-sur-la-traite-negriere_5464839_3232.html>
- Garat, Anne-Marie: *Humeur noire. Récit*. Arles: Actes Sud/Babel, 2023. [2021]
- Gefen, Alexandre: *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris: José Corti, 2017.
- Gefen, Alexandre: »Introduction. Les écrivains et la politique : je t'aime, je te hais«. In: Ders. (Hg.): *La littérature est une affaire politique*. Paris: Editions de l'Observatoire, 2022a, 9–24.
- Gefen, Alexandre: »Penser l'histoire«. In: Ders. (Hg.): *La littérature est une affaire politique : enquête autour de 26 écrivains français*. Paris: Éditions de l'Observatoire, 2022b, 25–34.
- Hecker, Laura-Marijke: »Wie die Zivilisation der Barbarei verfällt«. In: Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*. Berlin: Matthes und Seitz, 2021, 195–199.
- Hoins, Katharina/von Mallinckrodt, Felicitas: »Der dritte Ort. Neuer Materialismus und Museum«. In: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*. Bielefeld: transcript, 2018, 199–213.

- Kazeem, Belinda u.a. (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien: Turia+Kant, 2009.
- Kirchberg, Volker: »Gesellschaftliche Funktionen von Museen im Zeichen sozialer Verantwortung«. In: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler 2016, 300–304.
- Lindner, Simon: »Schande statt Stolz – Empathische Projektionen auf die ›Elgin Marbles‹«. In: Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*. Berlin: Matthes und Seitz, 2021, 155–160.
- Marcandier, Christine: »Des lions comme des danseuses.« *Mediapart*, 26.5.2015. <<https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/260315/des-lions-comme-des-danseuses>>.
- McIsaac, Peter M.: *Museums of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2007.
- Pierrat, Emmanuel: *Faut-il rendre des œuvres d'art à l'Afrique ?* Paris: Gallimard, 2019.
- Pomian, Krzysztof: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1987.
- Rhein, Jan: *Literatur im Museum und literarische Musealität. Theorien und Anwendungsbeispiele (Jean-Philippe Toussaint und Michel Houellebecq)*. Tübingen: Narr, 2025.
- Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Restituer le patrimoine africain*. Paris: Philippe Rey, 2018.
- Savoy, Bénédicte: »Das Erbe der Anderen. Zu Arno Bertinas *Mona Lisa in Bangoulap. Die Fabel vom Weltmuseum*«. In: Arno Bertina: *Mona Lisa in Bangoulap. Die Fabel vom Weltmuseum*. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Bénédicte Savoy. Berlin: Matthes und Seitz, 2016a, 51–76.
- Savoy, Bénédicte: »No Humboldt 21. Réflexions sur un conte politique d'Arno Bertina: *Des Lions comme des Danseuses* (2015)«. In: Buschmann, Albrecht u.a. (Hg.): *Literatur leben: Festschrift für Ottmar Ette*. Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert, 2016b, 257–266.
- Schnittpunkt (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia+Kant, 2005.
- Schönbeck, Sebastian/Hülscher, Magdalena (Hg.): *Diversität und Darstellung. Zugehörigkeit und Ausgrenzung im Literaturmuseum und in der Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Transcript, 2024.
- Sutherland, Claire: »Confronting Colonial Modernity in a French City: Slavery and Racism in Bordeaux's Musée d'Aquitaine«. *Heritage & Society* 17 (2023) Nr. 1. <DOI: 10.1080/2159032X.2023.2266642>.
- Valéry, Paul: »Le Problème des musées« [1923]. In: Ders.: *Œuvres*, II, Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960, 1290–1293.
- Védrine, Laurent: »Le Musée d'Aquitaine est un musée d'histoire, locale, régionale et mondiale.« *Lemonde.fr*, 13.6.2019. <<https://www.lemonde.fr/idees/article/201>

9/06/13/le-musee-d-aquitaine-est-un-musee-d-histoire-locale-regionale-et-mondiale_5475812_3232.html>

Vergès, Françoise: *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. Paris: La Fabrique, 2023.

Viart, Dominique: »Fictions critiques«. La littérature contemporaine et la question du politique ». In: Kaempfer, Jean/Florey, Sonya/Meizoz, Jérôme (Hg.): *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*. Lausanne: Antipodes, 2006, 185–204.