

Susanne Wernsing

Fallen der Affirmation

Kuratieren kolonialer Sammlungen und rassistischer Archive

„Display it like you stole it“ – das steht auf Ansteckern, die bei den Londoner „Uncomfortable Art Tours“ verteilt werden. Die Museumsführungen werden seit 2017 aus dem Umfeld von Museum Detox¹ konzipiert mit dem Ziel, die gängige Repräsentation von Empire, Kolonialismus, Versklavung und Rassismus im Museum zu kritisieren. Mit den Teilnehmer:innen steht die Forderung, hidden stories und Gegenerzählungen sichtbar zu machen, dann physisch im Ausstellungsraum. Sie richtet sich an Institutionen und Kurator:innen und soll andere Besucher:innen anstiften. Ebenso wie der Audio-Guide von „Kolonialismus im Kasten?“, der seit 2013 in die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums (DHM) intervenierte, kam die Initiative nicht aus der Institution, sondern „von außen“. Auch kritische Stadtführungen von Berlin Postkolonial oder die Podcast Walking Tour „Bricks + Mortals“² der britischen Kuratorin Subhadra Das füllen Leerstellen, die eine jahrzehntealte postkoloniale Kritik längst festgestellt hat, die im Display der Museen aber nach wie vor vorhanden sind. „Displays of Power. A Natural History of Empire“ im Grant Museum des University College London (UCL) zeigt, wie die kritische Perspektive aktuell in naturkundlichen Sammlungen etabliert wird. Die fachwissenschaftlich und zugleich aktivistisch informierten Formate sind wirksam, um Kontroversen, Protest und Perspektivwechsel anzustoßen. Als temporäre Interventionen und Pop-up-Display bleiben sie jedoch flüchtig und nachgeordnet.

Kritische Auseinandersetzungen und Protest begleiteten seit den 1990er-Jahren die prominenten Neuaufstellungen von Sammlungen, die traditionell als ethnografisch bezeichnet werden,³ und aktualisierten jeweils die Diskurse in Kulturwissenschaften und Museum Studies:⁴ vom Umbau des British Museum 2000, dem Neubau des Musée du Quai Branly 2006 in Paris, der Benin-Ausstellung des damaligen Völkerkundemuseums 2007 und dessen Neuaufstellung und Umbenennung in

Weltmuseum Wien 2017 bis zum umkämpften Großprojekt im Humboldt-Forum Berlin.⁵ Als unterschiedliche Modelle wurden im deutschsprachigen Kontext zwischenzeitlich die Neueröffnungen des Kölner Rautenstrauch-Joest-Museums (RJM, 2010) und des Museums der Kulturen Basel (2011) diskutiert, mit Blick auf eine prominente Repräsentation der Sammlungsgeschichte auf der einen und der nun post-modernen Etablierung der White-Cube-Ästhetik in ethnologischen Museen auf der anderen Seite. Letztere prägte, zusammen mit dem Schwerpunkt auf Künstlerkooperationen, auch die Ausstellungspolitik im Frankfurter Weltkulturenmuseum (unter Clémentine Deliss). Einen kuratorischen Umgang mit Bildgedächtnis und Sammlungen aus kolonialen Kontexten mussten zuletzt verschiedene Sonderausstellungen finden: 2016 „Die Vermessung des Unmenschlichen. Zur Ästhetik des Rassismus“ in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und „Heikles Erbe. Koloniale Spuren bis in die Gegenwart“ im Landesmuseum Hannover, 2017 „Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart“ im Deutschen Historischen Museum Berlin, 2018 „Der Wilde schlägt zurück“ im RJM und „Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen“ im Deutschen Hygiene-Museum Dresden.

Multiperspektivität, Prozessorientierung und Vielstimmigkeit sind seither fest im museumswissenschaftlichen Diskurs verankert und, zumindest programmatisch, auch in jedem Ausstellungskonzept nachzulesen. Viele der „Probephänen“ beispielsweise, die von 2013 bis 2015 im Rahmen des Humboldt Lab Dahlem mit ungewohnter Ergebnisoffenheit und budgetärer Ausstattung an neuen Formaten experimentierten, formulierten explizit den Anspruch, sich problematischer Sammlungsbestände und Repräsentationen anzunehmen.⁶ Dennoch müssen für die Ausstellungspraxis anhaltende Desiderate konstatiert werden, und zwar mit Blick auf Autorenschaften, Repräsentationskritik und Diversifizierung bzw. Institutionsentwicklung. Der Slogan „Nothing about us without us (is for us)!“ wird heute auch von Heritage Communities und Aktivist:innen der afrikanischen Diaspora verwendet, die Kritik an hegemonialen, eurozentrischen Narrativen und Asymmetrien in der Wissensproduktion zu Sammlungen aus kolonialen Kontexten üben. Entsprechend formuliert die Museumswissenschaftlerin und Kuratorin Henrietta Lidchi in Bezug auf das RJM: „once Western perceptions are addressed, one can get on with the business of representing other cultures using more realistic techniques, including reconstruction“;⁷ oder die Kulturwissenschaftlerin Natalie Bayer im Band „Kuratieren als antirassistische Praxis“: „Paradoxerweise überwinden und brechen selbst interessante, institutionell gerahmte Kulturprojekte jedoch sehr selten hegemoniale Blick-/Zeigeregime.“⁸ Angesichts aktueller Diskurse der Dekolonisierung des Museums und des antirassistischen Kuratierens, die einen Paradigmenwechsel musealer Wissensproduktion und die umfassende Diversifizierung ihrer Episteme, Narrative und Akteur:innen fordern, sehen sich

unterschiedliche Formate bis heute mit der Kritik mangelnder Nachhaltigkeit konfrontiert. Dazu zählen Dauerausstellungen, die Zwischenräume des kritischen Diskurses inmitten traditioneller Objektdisplays platzieren, temporäre Ausstellungen, die Provenienzforschung und Rassismuskritik nur anlass- und themenbezogen erproben, und Interventionen, die die Logik eines „nachträglichen Kommentars“ nicht verlassen können.

Abgesehen von traditionellen kulturpolitischen Vorgaben und ideologischen Konflikten, die viele der genannten Projekte prägen, hakt der Versuch, mit Sammlungen aus kolonialen Kontexten angemessen umzugehen, offenbar an einem inneren Widerspruch, der in der Forschung erfassbar, im Display aber schwer hintergebar ist: mit dem Glanz der Objekte die Anmaßung und das Unrecht ihres Raubs auszustellen, mit Artefakten und visuellen Dokumenten Entwürdigung und Gewalt zu belegen, ohne sie zu reproduzieren bzw. sie noch zu bestätigen. Christian Kravagna definiert „die postkoloniale Ausstellung“ über ihre kritische Perspektive auf Machtverhältnisse „sowohl auf materieller als auch auf symbolischer Ebene, welche ihre historische Grundlegung in den Jahrhunderten kolonialer Herrschaft des Westens und den sie unterstützenden Diskursen und Repräsentationen haben“.⁹ Der Diskurs der Dekolonisierung (des Museums) geht über diese kritische Perspektive hinaus. Er fordert die Reflexion hegemonialer Wissensproduktion und der Positioniertheit der Akteur:innen und besteht in der Konsequenz auf der Diversifizierung der Sprecherstimmen und dem Anschluss an marginalisierte Wissenssysteme.¹⁰

Der Diskurs bringt die kritische Perspektive aus der *weißen*, dominanzgesellschaftlichen Position in den europäischen Museen in eine ambivalente bzw. prekäre Situation, die im Anschluss an die Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak als „double bind“¹¹ beschrieben wird: Die Akteur:innen definieren ihre Funktion über die postkoloniale Kritik, während die Dekolonisierung der kritisierten Strukturen ihre institutionelle Anstellung gefährdet. Als „Paradox der ethnographischen Museumsarbeit“¹² betrachtet Barbara Plankensteiner die koloniale Aneignung von Sammlungen, denn sie seien „mit dem hehren Ziel, die Kulturgeschichte der Menschheit zu dokumentieren“, initiiert worden. Ein „augenscheinliches Dilemma“ konstatiert die Künstlerin und Kulturtheoretikerin Belinda Kazeem-Kaminski, wenn die Darstellung der Verwicklungen von Kolonialismus und Ethnologie auf Archive kolonialer Fotografie zurückgreift, so „dass koloniale Blickregime reinszeniert und somit einmal mehr ermöglicht werden, selbst wenn dies so nicht beabsichtigt ist“.¹³ Implizit macht sie damit auf eine perspektivische Verschiebung durch Rassismus-Definitionen aufmerksam, die für die Ausstellungspraxis äußerst relevant sind: von den Intentionen des Zeigens hin zu den Wirkungen des Gezeigten. Zugespitzt spricht die Kulturwissenschaftlerin Susanne Leeb im Umgang mit kolonialen Sammlungen von einer

„schizophrenen Position“: „Einerseits würde man die koloniale Gewalt thematisieren und andererseits würde man daneben die Schätze zeigen, die aus den Gewaltverhältnissen resultieren. Möglicherweise ginge es darum, eben diese Spannung so weit zu treiben, bis sie sich nicht mehr aushalten lässt.“¹⁴

Dem wäre hinzuzufügen, dass schizophrene Positionen bzw. double bind in der Struktur des europäischen Museums und der hegemonialen musealen Wissensproduktion verortet sind und daher auf Institution und Ausstellungsdisplay zurückgeworfen werden müssten. Zu häufig werden diese Positionen nämlich den Akteur:innen aus aktivistischer Kritik, Kulturerbegemeinschaften, Kuratation und Vermittlung übertragen, die eine strukturelle und epistemische Dekolonisierung allein nicht leisten können. Gleichwohl bedeutet die Kuratation von Ausstellungen eine Form der Wissensproduktion, die dazu beitragen kann. Denn Kuratieren definiert sich durch analytische und ästhetische Operationen der Dekonstruktion, Abstraktion, Montage und Verfremdung und kann damit komplexe, ambivalente und multiperspektivische Anordnungen im Raum hervorbringen.

Vor dem Hintergrund der Ausstellung „Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen“, die ich für das Deutsche Hygiene-Museum Dresden (DHMD) kuratiert habe¹⁵, werden im Folgenden kuratorische Strategien diskutiert, die über die postkoloniale Kritik nicht immer hinausgehen, dies in der Repräsentation aber als Problem aufzeigen.

Korrektur: Intervention

Kritische und postkoloniale Diskurse der Kultur- und Museumswissenschaften sind inzwischen in vielen Institutionen präsent. Deren Umsetzung in Ausstellungskonzeptionen und die Beteiligung von Akteur:innen mit unterschiedlichen Perspektiven, Identitäten und Erfahrungen muss sich hingegen in konkreten Projekten beweisen. Die Notwendigkeit einer Aufarbeitung der Geschichte von Institutionen und Sammlungserwerb wird heute selten in Frage gestellt, ebenso die Arbeit mit Künstler:innen mit internationalen Arbeitsbiografien und Perspektiven aus ehemals kolonisierten Gesellschaften. Auch die Kooperation mit Akteur:innen aus Heritage Communities und der Diaspora wird zunehmend etabliert. Ein Beispiel dafür sind die Kooperationen in der Ausstellung „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)“ (2014) im Weltkulturen-Museum Frankfurt. Ein weiteres Format führt das MuKul als „(fiktives) Museum für fremde und vertraute Kulturen“ der Wiener Künstlerin Lisl Ponger im Weltmuseum Wien ein, das als intervenierende Institution die Repräsentationen des (ehemals „ethnologischen“) Museums spiegelt und konterkariert.

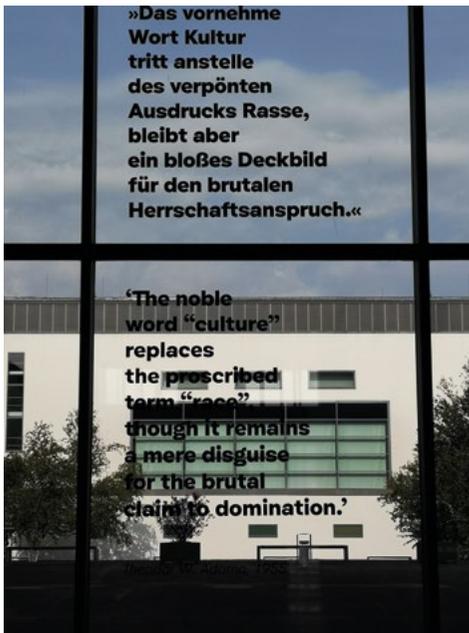


Abb. 1 Intervention von Josephine Apraku, Eingangshalle des DHMD © Thomas Fißler

Seiten der Institutionen reiche dabei von ernsthaften „politischen Anliegen“ bis hin zu „bloßer Repräsentation“. Für marginalisierte Akteur:innen könnten sie als „offener Deal“ – Zugang und Ressourcen gegen Wissen – strategisch interessant werden, wenn sich daraus selbstorganisierte Strukturen und Positionen weiterentwickeln lassen. Als erfüllende und nachhaltige Stufe werden Projekte beurteilt, bei denen nicht das Endprodukt (einer Ausstellung), sondern der Prozess im Vordergrund steht.¹⁸ Die Institutionen müssten dabei offen für Kritik, Erschütterungen und Aushandlungen von Inhalten, Strukturen und Ressourcen sein bzw. für den konfliktreichen Prozess werden. Eine vermittelnde Position könnten dabei, aus meiner Sicht, auch freiberufliche Ausstellungskurator:innen und Kurator:innen der Kunst- und Kulturvermittlung einnehmen.

Die Sicht des Expert:innenkreises, der in die Ausstellung „Rassismus“ intervenierte, ist in namentlich gekennzeichneten Texten in der Ausstellung und im Katalog festgehalten. Selbstverständlich können die kurzen Texte die detaillierten Diskussionen über Auswahl, Präsentation, Themen und Leerstellen nicht umfassend wiedergeben, der Prozess wurde dennoch eigens beschrieben.¹⁹ Josephine Apraku, Natasha A. Kelly und Mnyaka Sururu Mboro²⁰ intervenierten zudem mit Installationen und großformatigen Texten und Zitaten: „Das vornehme Wort Kultur tritt anstelle des verpönten

Interventionen gelten seit langem als Möglichkeit, Dauerausstellungen mit alternativen Perspektiven zu aktualisieren, darunter zunächst gender- und migrationskritische Positionen,¹⁶ die zunehmend von neuen Akteur:innen und Expert:innen mit Migrationsbiografien auch in temporäre Ausstellungen eingebracht wurden. „Antirassistisches Kuratieren“ fragt hingegen nach Positionen jenseits der Intervention. Darin teilt Belinda Kazeem die Interventionen nach unterschiedlichen Stufen der Beteiligung und Nachhaltigkeit ein. Als Zwischenstufen werden Projekte bezeichnet, „in denen sich Institutionen zurücknehmen und anerkennen, dass es ihnen an Wissen fehlt, sie jedoch zugleich auf dieses widerständige Wissen angewiesen sind“.¹⁷ Das Motivationsspektrum auf



Abb. 2 Intervention von Natasha A. Kelly, Ausstellungsabteilung I © David Brandt

Ausdrucks Rasse, bleibt aber ein bloßes Deckbild für den brutalen Herrschaftsanspruch.“ Mit diesem Zitat Theodor W. Adornos verwies Josephine Apraku in der Eingangshalle des DHMD auf die Geschichte der Institution, die sich mit Ausstellungen und Lehrmitteln seit den 1910er-Jahren an der rassistischen Wissensproduktion und den Maßnahmen nationalsozialistischer „Erbgesundheitspolitik“ beteiligt hatte. Das Gebäude wurde damit als „Täterort“ markiert. Vor Betreten der Ausstellung konfrontierte eine Spiegel-Installation Josephine Aprakus die Besucher:innen zudem mit dem eigenen Blick und der eigenen Positioniertheit. Auf den Spiegel wurde ein Zitat der Autorin Michelle Haimoff projiziert: „Schwarze Frauen wachen auf, blicken in den Spiegel und sehen Schwarze Frauen. *Weiß*e Frauen wachen auf und sehen Frauen. *Weiß*e Männer aber sehen Menschen.“ Natasha Kelly verdeckte die gipserne Repräsentation eines unbedeckten Schwarzen weiblichen Körpers, der als „anthropologischer Idealtypus“ für die Dresdner Kolonialausstellung von 1939 produziert worden ist. Auf den transluziden Stoff wurde Natasha Kellys Text als Film projiziert, der die Betrachter:innen auf den eigenen Blick zurückwarf. In einer weiteren Installation montierte sie ihre aufbewahrten, frei hängenden Dreadlocks. Der verspiegelte Würfel wurde in dem Moment beleuchtet, in dem Besucher:innen wagten, die Haare anzufassen, während der Blick auf das eigene Spiegelbild freigegeben wurde. Alle Installationen wirkten damit im Sinne einer künstlerisch-kuratorischen Praxis, die darauf abzielt,

den exotisierenden Voyeurismus zu stören und die Betrachter:innen mit dem eigenen Blick auch auf das damit verbundene Begehren zurückzuwerfen.²¹

Bildentzug: Zeigen und Nichtzeigen

Museen und vor allem Ausstellungen müssen eine Position zum Umgang mit Artefakten und Bildern aus den Archiven rassistischer Wissenschaften und kolonialer Gewalt entwickeln. Das ist den Institutionen durch den Band „Sensible Sammlungen“²² zunehmend bewusst und wurde inzwischen zum Beispiel in den Empfehlungen des Deutschen Museumsbunds aufgegriffen.²³ Im Anschluss an Susan Sontags Arbeiten über die widersprüchlichen Effekte von Kriegsphotografie – zwischen Voyeurismus, Schock, Beschämung und Empathie – hat die Historikerin Michaela Christ anlässlich einer Ausstellung die Diskussion über das Zeigen und Nichtzeigen für den NS-Kontext zusammengefasst.²⁴ Über die abgebildete Situation hinaus bringe die Bildaufnahme selbst Gewalt und Entwürdigung hervor, ebenso das Zeigen der Bilder. Ein reflexiver Umgang erfordert, Aufnahmen von Gewaltkontexten nicht zur Illustration einzusetzen, und nach Quellen zu suchen, die auf eine Haltung der abgebildeten Personen oder der mit ihnen verbundenen Gemeinschaften zum Gezeigtwerden schließen lassen. Dem fügt der Historiker Christoph Kreutzmüller, ebenfalls für die historische Bildforschung zum Nationalsozialismus, hinzu, dass auch das Nichtzeigen, Nichtbeachten von Fotos bzw. ihre „Vernachlässigung“ als eine Form der Gewaltausübung betrachtet werden müsse.²⁵ Er schließt darin den heutigen Präsentationskontext wie auch den historischen Aufnahmekontext ein, in dem Täter der Shoa die grauenvolle Gewalt auf Fotos bewusst ausgeblendet hätten.

Für den Umgang mit ethnologischen und anthropologischen Archiven²⁶ aus kolonialen Kontexten haben die Ausstellungen „What We See“ (2009–11) und „Die Vermessung des Unmenschen“ (2016) konträre Positionen eingenommen. Die letztere Ausstellung in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden wollte über das Archiv des Völkerkundlers und Anthropologen Bernhard Struck (1888–1971) die „Ästhetik des Rassismus“ zeigen und die exzessive Bild- und Datensammlung an der Schnittstelle von historischer Linguistik, Völkerkunde, Archäologie und physischer Anthropologie als „Pseudowissenschaft“ kennzeichnen. Bildermassen, die Typisierung, Exotisierung, Entwürdigung und Objektivierung von Menschen inszenierten, wurden in Eingangsraum und Ausstellungszeitung ausgebreitet, kommentiert durch fragmentierte Schlagworte der Rassismusforschung wie zum Beispiel: „Der Fetischismus des Befremdlichen“, „Wissenschaftlicher Voyeurismus und



Abb. 3 Blick in Ausstellungsabteilung I mit Portrait des haitianischen Revolutionärs und Delegierten Jean-Baptiste Belley (1797) © David Brandt

Ethnoprornografie“.²⁷ Von vielen Besucher:innen wurde die illustrative Verwendung der Bilder als Perspektive einer *weißen* Sprecherposition wahrgenommen und als verletzende Reproduktion rassistischer und kolonialer Gewalt. Dahingegen hatte die Kulturhistorikerin und Afrikanistin Anette Hoffmann bereits 2009 die Wiederentdeckung des 1931 gegründeten Archivs des ‚Künstlers‘ Hans Lichteneker (1891–1988) in ihrer Ausstellung mit einem radikalen Perspektivwechsel präsentiert.²⁸ Anstatt das anthropometrische Körperarchiv zu reproduzieren, konzentrierte sich die Ausstellung auf die erstmals übersetzten Sprachaufnahmen der vermessenen, abgeformten und fotografierten Personen. „What We See“ verschob damit nicht nur die Sprecherposition auf den kolonisierten Kontext, sondern analysierte kritisch die Repräsentationspraxis der Anthropologie und entzog sie der erneuten öffentlichen Publikation.

Der Ausstellung „Rassismus“ (2018) war eine entsprechende intensive Erforschung eines archivalischen oder musealen Sammlungsbestands nicht vorangestellt. Sie rekonstruierte die ideologischen Versuche wissenschaftlicher Rassenkonstruktionen aus unterschiedlichen Sammlungen.

Im Fokus der ersten Ausstellungsabteilung standen die Instrumente, Standardisierungstechniken und Apparate, die historisch die Evidenz einer Idee belegen sollten,



Abb. 4 Liegend-Installation der „Gipsbüste eines Mannes aus Madagaskar“ (Johann Gottfried Shadow, in Werkverzeichnis mit historischem rassistischem Begriff geführt, 1821) mit Videoausschnitt James Baldwin (aus: „I Am Not Your Negro“) © David Brandt

die die Ausstellung als Konstruktion und Erfindung belegt. Dabei orientierte sie sich an der skizzierten kritischen Repräsentation: illustrierendes Zeigen zu verweigern und typisierende Bilder aus anthropometrischen Archivbeständen auszuschließen, die die abgebildeten Personen zu Objekten machen und entwürdigen. Die Ausstellung zeigte die Techniken und Theorien hingegen an den körperlichen Repräsentationen der Begründer entsprechender Theorien. Durch die Lagerung in der Vitrine – aufrechte oder liegende Büsten – wurde deutlich gemacht, wer die Archivierung seiner körperlichen Nachlässe in musealen Sammlungen forciert und wer sie erlitten hatte. Umstritten bleibt die Präsentation einzelner Gipsstücke und Abgüsse anthropologischer Abformungen, die in der Ausstellung geschlossen bzw. zusammen mit den Biografien und Aussagen der abgeformten Personen²⁹ zu sehen waren. Damit sollte der Handlungsbedarf für Museen und Sammlungen kenntlich gemacht und die weitere öffentliche Diskussion zu den „sensiblen“ Objekten provoziert werden. Das Display der Künstler:innen Caroline Schneider und Julia Zureck präsentierte die Objekte unter der Frage „Was darf gezeigt werden?“ und machte im Audio-File die Biografien und die kritische Diskussion zugänglich.

Im Ausstellungskatalog greift das grafische Konzept des Berliner Büros *eot. essays on typography* die kritische Repräsentation des Zeigens, Verdeckens und Entziehens auf. Bilder und Objekte, die wir als rassistisch markieren und für den schnellen Blick und Konsum nicht freigeben wollten, wurden durch Farbpixel verdeckt. Die eingelegte Farbfolie verdeckt umgekehrt die intervenierenden Texte und gibt den Blick auf die markierten Bilder frei. Dieser Blick wird damit rassistisch codiert.

Ein weiteres Beispiel für die Reflexion der Repräsentations- und Blickregime betrifft die Darstellungen von Kolonialausstellung und „Völkerschau“. Die Allgegenwart exotisierender und kolonialrassistischer Motive in Alltags- und Konsumkultur beschrieb der Künstler und Kunstsoziologe Walter Grasskamp als „Bilder, die man nicht suchen muss, sondern überall finden kann“³⁰ – dies galt lange Zeit auch für jedes ethnologische und kulturhistorische Museum. Ein beginnender Wandel in den 2010er-Jahren lässt sich an drei Ausstellungen zeigen: Aus den Archiven großer europäischer Museen versammelte die Ausstellung „Exhibitions. L'invention du sauvage“ (2011) im Pariser Musée du Quai Branly³¹ Dokumente der exotisierenden, monströsen, kolonialrassistischen Schaustellung von Menschen, die als „Fremde“ und „Wilde“ konstruiert wurden. Die kritische Zusammenschau in Ausstellung und Katalog hält die Bilder jedoch ungebrochen im Umlauf. Die Ausstellung „From Samoa with Love?“ (2014) im Münchener Museum Fünf Kontinente ist dagegen das Ergebnis eines dreijährigen Forschungsprojektes, das Archive in Europa, Australien und Neuseeland auswertete und den Austausch deutsch-samoanischer Perspektiven verfolgte.³² Der Katalog zeigt exotisierende Motive, verzichtet aber weitgehend auf Bilder der brutalen Entblößung und Entwürdigung. 2017 wurde schließlich die Ausstellung „Zurückgeschaut“ im Bezirksmuseum Treptow zusammen mit der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland und Berlin Postkolonial erarbeitet. Mit einem explizit antirassistischen Ansatz rekonstruierte sie die Biografien und den Widerstand der 106 Personen, die für die Berliner Gewerbeausstellung von 1896 aus den deutschen Kolonien angeworben und dort zu Anschauungsobjekten gemacht worden waren. Die Ausstellung galt 2017 als Gegenausstellung zu den Vorhaben des geplanten Humboldt-Forums und als Blaupause antirassistischen Kuratierens zum Thema der Kolonialausstellungen.

Materialien dieser Dauerausstellung stellten die Initiativen für die Ausstellung im DHMD zur Verfügung. Die rassismuskritische Perspektive versuchte die Dresdner Ausstellung fortzusetzen, indem sie die bekannten Bilder von Kolonialausstellungen verweigerte und durch „Bilder, die man suchen muss“ ersetzte. Dazu gehörten:³³ Fotografien aus dem Jubiläumsalbum eines Münchner Schaustellers, der das gaffende Publikum festhielt, historische Studioporträt Fotografien aus den Archivprojekten „Black Chronicles“ und „Missing Chapter“ der Londoner Agentur Autograph ABP sowie künstlerische und publizistische Positionen aus der Gegenausstellung zur Pariser



Abb. 5 Intervention von Mnyaka Sururu Mboro und Portraitfotos aus der Treptower Ausstellung „Zurückgeschaut“ © David Brandt

Kolonialausstellung 1931 und ein Modell des avantgardistischen Ausstellungsgebäudes von Konstantin Melnikov. Eine umstrittene Ausnahme von diesem Bildentzug machte die Ausstellung, indem sie ein Fotomotiv aus dem „Deutsch-Herero-Krieg“ auf dem Gebiet des heutigen Namibia zeigte, welches der Historiker Lars Müller als „Ikone der Vernichtung“ bezeichnet.³⁴ Mit der vierfachen Variation sollte die Rezeption, Verwendung und Umkodierung des Bildmotivs im Zuge seiner massenhaften Verbreitung gezeigt werden.

Verlernen: Gegendarstellungen

Die diskursive Verschiebung von postkolonialer Kritik hin zu Dekolonialisierung von Museum und Wissensproduktion hat auch für die Ausstellung über die Geschichte des Rassismus weitreichende Folgen. Sie geht weit über die Korrektur von Wissensinhalten und die Ergänzung kritischer Narrative und marginalisierter Objektgeschichten hinaus. Hingegen müssen die Positioniertheit der beteiligten Akteur:innen, Leerstellen ihrer Wahrnehmung und die epistemischen Annahmen kuratorischer Wissensproduktion laufend überprüft werden. Im Anschluss an Spivak ist dies in

der postkolonialen Bildungstheorie und musealen Vermittlungspraxis in den letzten Jahren als „Verlernen“ beschrieben worden.³⁵ Hegemoniales Wissen zu verlernen erfordert nicht nur, Wahrnehmungs- und Denkstrukturen zu reflektieren und zu korrigieren, sondern auch, sie an marginalisierte Erfahrungen, Deutungen und Wissenssysteme anzuschließen.

Die rassismuskritische Dekonstruktion von Artefakten, Bildern und Sprache in einer Ausstellung reicht daher längst nicht aus. Erfahrungen aus der Vermittlungs- und Workshop-Arbeit zeigen zudem, dass von der Kritik an einem rassistischen Ausdruck das Wort, an einem sexistischen Witz der Lacher und von einem rassistischen Bild das Stereotyp in Erinnerung bleiben. Für das Verlernen von „Wissen“ und Sehgewohnheiten braucht es also Gegendarstellungen und alternative Begriffe. Dazu gehören emanzipatorische Gegenbilder, Bilder von Protest und Widerstand und künstlerische Positionen, die Rassismuskritik in der Umkehrung gewohnter Subjektpositionen und sozialer Hierarchien zeigen. Die Fotoserie von Chris Buck „Let’s talk about race“ leistet dies, indem sie die visuelle Stigmatisierung von Personen of Colour in untergebotener Position gegenüber *weißen* Personen umkehrt oder auf die Leerstellen verweist, die die Darstellung einer „Mehrheitsgesellschaft“ als *weiß* konstruiert. Ein anderes Beispiel in der Ausstellung sind die erwähnten Studioportraits, die die kulturelle Repräsentation von Black Britons in der viktorianischen Gesellschaft anstelle der, vielen bekannten, Repräsentationen auf „Völkerschauen“ der 1890er-Jahre zeigt. Der Film „ReMix. Africa in Translation“ von Nadja Ofuatey-Alazard und Nicolas Grange überlässt die Darstellung der Geschichte und Hinterlassenschaften deutscher Kolonialgewalt ausschließlich Akteur:innen aus den ehemals kolonisierten Gesellschaften bzw. der Diaspora. Wissenschaftler:innen, Künstler:innen, Kulturtheoretiker:innen, Politiker:innen und Aktivist:innen geben dabei Einblicke in Diskurse und Kontroversen in afrikanischen Gesellschaften, die den meisten europäischen Kolleg:innen kaum bekannt sind. Schließlich orientierte sich die Ausstellung in Katalog- und Ausstellungstexten an den Empfehlungen des Expert:innenkreises für eine gendergerechte und antirassistische Sprache und Schrift. Inzwischen sind Sprachkritik und Glossare verschiedentlich publiziert.³⁶ Die Reaktionen von Ausstellungsbesucher:innen auf den Sprachgebrauch waren sehr unterschiedlich: von der zunächst widerstrebenden Erleichterung, nun etwas ‚richtig‘ ausdrücken zu können, was vorher Hilflosigkeit, vor allem aber Aggression ausgelöst hatte, über diffamierende Witze bis hin zum Zensurverdacht. Ebenso wie der Entzug von Bildern kann das Verdecken rassistischer Begriffe auf historischen Quellen als Anlass für kontroverse und konfliktreiche Diskussionen in einem öffentlichen Raum genutzt werden. Ein geschützter Raum ist damit noch nicht geschaffen.



Abb. 6 Blick in Abteilung III: Installation von Yinka Shonibare (2006), Monitor „ReMIX. Africa in Translation“ (2016), Gedenkkopf aus dem Königtum Benin und Portraitfotos von Eleanor Xiniwe, Peter Jackson und Musa Bhai (Autograph ABP) © David Brandt

Zwischenstand: Provenienzforschung und Restitution

Verschiedene Museen zeigten in den letzten Jahren die Ergebnisse einer intensiven Provenienzforschung in ihren Sammlungen. Dazu gehören unter anderem: in der Hamburger Kunsthalle „Der Rücken der Bilder“ (2004), in Frankfurt die Wanderausstellung „Legalisierter Raum“ (2002–2018), im Museum für Angewandte Kunst „Geraubt. Gesammelt. Getäuscht“ (2018) und im Historischen Museum „Gekauft. Gesammelt. Geraubt?“ (2018), im Stadtmuseum München (2018) „Ehemal. Jüdischer Besitz“, im Kölner Wallraf-Richartz-Museum „Provenienz Macht Geschichte“ (2016) und in Berlin die Installation „Tansania/Deutschland: Geteilte Objektgeschichten“ im Rahmen einer gleichnamigen Konferenz (2018). Mit dem Titel „Inventarnummer 1938“ im Technischen Museum Wien wurde eine geschlossene Präsentation 2017 erstmals in die Dauerausstellung integriert. Gemeinsam haben die ausgewählten Beispiele, dass sie überwiegend schriftliche Dokumente präsentieren. Als Szenografie hat sich dafür inzwischen ein festes Format etabliert, das den Ausstellungsraum mit

entsprechenden Requisiten aus Archiv und Depot als Arbeitsplatz inszeniert.

Themenausstellungen, die den Herstellungs- und Sammlungskontext als wichtigen Bestandteil der Geschichte einzelner Objekte zeigen, stehen damit vor einer mehrfachen Herausforderung. Das Display muss die Auswahl archivalischer Dokumente auf engsten Raum beschränken. Die Dokumentation muss in eine übergreifende Objektzusammenstellung integriert werden. Eine umfassende Provenienzforschung kann im Rahmen eines Projekts häufig nicht geleistet werden. Wie im Fall eines Schädelabgusses aus der Lehrmittelsammlung des DHMD, der für die Ausstellung „Rassismus“ aus der Dauerausstellung entnommen wurde, kann häufig nur ein Zwischenstand präsentiert werden. Durch kurzfristige Recherchen im Leipziger Universitätsarchiv ließen sich zumindest Hinweise auf den Abformungskontext und die Identität des Verstorbenen ermitteln und neue Einsichten in institutionelle Verbindungen und Verwaltungsakte gewinnen. In der Ausstellung legte eine Auswahl von Dokumenten den Pfad für weitere Recherchen. Zur Information im Objekttext sollte hier das Forschungsdesiderat gehören – eine Feststellung, die sich nicht zuletzt an die Institution richtet.

Eine ähnliche Verschiebung des Narrativs unternahm die Ausstellung im Fall eines „Gedenkkopfes“ aus dem Königtum Benin. Im Bereich der dritten Ausstellungsabteilung über Konstruktionen „des Anderen“ und die Hierarchisierung von Kulturen wurde der Umgang mit dem kolonialen Erbe thematisiert. Der Objekttext verwies auf den gewaltvollen Erwerbkontext sowie auf die transnationalen Forschungsgruppen, den aktivistischen Protest und die Restitutionsforderungen, die sich heute auf die „Kriegsbeute“ beziehen. Gerahmt wurde das Objekt durch einen Medientisch, der die postkolonialen Kämpfe um das kulturelle Erbe in europäischen Museen zeigte. Dabei kamen Aktivist:innen aus Namibia, Tansania und der Diaspora zu Wort, die



Abb. 7 Videostation mit Interviews und aktivistischen Positionen, u. a. von Israel Kaunatjike, Bündnis „Völkermord verjährt nicht“ © David Brandt



Abb. 8 Blick in die Ausstellungsabteilung II mit Rudolf Bellings „Der Boxer Max Schmeling“ (1929) und „Weiblicher Kopf“ (1925) sowie Lasar Segalls „Knabe“ (1916) © Thomas Fißler

sich heute für Restititionen und die politische Anerkennung des Völkermords durch die deutsche Bundesregierung einsetzen.

Umkehrung: Propaganda aus dem Museumsarchiv

Mit den Medien rassistischer Ausstellungspolitik zur Zeit des Nationalsozialismus beschäftigte sich die zweite Abteilung der Ausstellung „Rassismus“. Dazu wurden aus dem Dresdener Kontext drei Formate mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten zusammengeführt: die Lehrmittelproduktion des Deutschen Hygiene-Museums zu „Gesundheitspflege“ und Vererbungslehre, die „Schandausstellung“ in Dresden, die 1933 erstmals unter dem Titel „Entartete Kunst“ angekündigt wurde, und die „Deutsche Kolonialausstellung“, die 1939 kolonialrevisionistische Forderungen auf Zeugnisse einer angeblichen Überlegenheit durch Körper, Kultur und Industrie zu stützen versuchte. Das oben zitierte kuratorische Dilemma betrifft hier die Lehrmittel und Propaganda, mit der die rassenideologische Ausrichtung des Museums seit den 1920er-Jahren dargestellt werden sollte. In der Museumssammlung befinden

sich Lehrtafeln, Lichtbildreihen, Bildstatistiken, Schädelabgüsse, medizinische Lehrmodelle, Alben und Fotografien historischer Ausstellungen. Dokumente wie der Ausstellungskatalog, den der Bauhaus-Schüler Herbert Bayer 1935 gestaltete, werden erst im Umfeld anderer Publikationen als Propaganda erkennbar, die das Design der Moderne kaschiert hatte. Die meisten Lehrmittel arbeiten hingegen mit grafischen Mitteln, die bis heute in rechtsextremer, rassistischer Propaganda genutzt werden.

Die Abteilung versuchte daher, die historische Repräsentation im Raum umzukehren. Wandtafeln und Motive der Lichtbildprojektionen wurden auf Tischvitrinen zur analytischen Arbeit ausgebreitet. Auf Monitoren wurden Bilder und Statistiken zerlegt und als manipulative Konstruktion erkennbar. Begleitende Dokumente stellten ein medizinisches Lehrmodell in den Kontext eugenischer Gesundheitspolitik. Prominent an den Wänden wurden hingegen Künstler und Werke der Moderne gezeigt, die über die ideologischen Begriffe der zeitgenössischen Biologie als „entartet“ diffamiert und aus Sammlungen beschlagnahmt worden waren. Dazu zählte auch ein Wandbild von Otto Dix, das 1933 von den Museumsmauern geschlagen wurde und nun als Projektion zu sehen war.

Dekonstruktion?

Der Prolog der Dresdner Ausstellung von 2018 zeigte ein irritierendes Objekt, das nicht zum Thema zu gehören schien: den Koffer eines belgischen Geisterjägers aus den 1920er- bis 1940er-Jahren, der 2016 in der Ausstellung „Persona“ des Musée du Quai Branly zu sehen war. Die Pariser Ausstellung präsentierte Vorstellungen und Mechanismen, unter denen Menschen die Belebtheit von Dingen wahrnehmen und, im Verständnis des europäischen Jägers, die Anwesenheit von Geistern nachzuweisen versuchen. Dessen Instrumente benutzten europäische Wissenschaftler:innen in Physiognomik, Anthropologie und Kriminalistik ebenso für die rassistische Klassifizierung von Menschen nach Typen und Gruppen: Messgeräte, ein Puder für Hand- und Fußspuren, eine Totenmaske, ein Fotoapparat, eine „Daktyloskopie als spiritistischer Beweis“ (die Daktyloskopie nutzt Fingerabdrücke als Identitätsnachweis). Der Pariser Audioguide kommentierte die Werkzeuge des Geisterjägers mit der Aussage, dass zu jeder Idee, die Menschen entwickeln, Instrumente und Theorien erschaffen würden, um diese zu belegen. Der Koffer wurde in der Ausstellung „Rassismus“ im Kontext von Geschichte und gescheiterten Versuchen gezeigt, Rassenkonstruktionen wissenschaftlich nachzuweisen. Zusammen mit dem Titel der Publikationsreihe „Phantom Rasse. Ein Hirngespinnst als Weltgefahr“ von Magnus Hirschfeld, die posthum 1938 unter dem Titel „Racism“ veröffentlicht wurde, sollte

damit eine Analogie hergestellt werden. Diese Zusammenstellung zielte auf die Dekonstruktion wissenschaftlicher Methoden, die jeweils nach zeitgenössischem Verständnis auf Objektivierung und Evidenz drängten. Wenn dahinter aber die rassistische Ideologie von Ungleichheit und Unterwerfung stand, was sollten die Werkzeuge beweisen können? Warum lachen wir über Geisterjäger, die messen und abformen, was konnte den Rassentheorien hingegen zur Plausibilität verhelfen? Warum waren wir jemals versucht, sie zu glauben?

Gegenüber dem Dresdner Museum hat der intervenierende Expert:innenkreis die Strategie der Dekonstruktion zu Beginn der Zusammenarbeit kommentiert, und zwar mit der Frage, für wen die Ausstellung gemacht und da sei. Rassismuskritische Ausstellungen zielten auf die Sensibilisierung für rassistisches Denken, Wahrnehmen, Fühlen und Handeln, und damit auf die *weiß* positionierte Dominanzgesellschaft. Die in rassismuskritischer Wissenschaft und Bildungsarbeit profilierten Kolleg:innen, die selbst und alltäglich rassistische Gewalt erfahren, klärten hingegen darüber auf, dass Empowerment schwarzer Menschen und Personen of Color nicht als Ergänzung antirassistischer Sensibilisierung zu verstehen sei, sondern deren komplementärer Bestandteil ist. Demnach wäre die Aufgabe eines Ausstellungsprojekts, das die Geschichte der europäischen Rassenidee in einer Ausstellung kritisch nachzeichnet, falsch gestellt. Im Fokus zukünftiger Ausstellungen muss die Umkehrung des Themas stehen, indem die Geschichte von Unterwerfung und Vernichtung, Emanzipation und Widerstand gegen koloniale Gewaltherrschaft und Rassismus in europäischen Gesellschaften bis heute aus der Perspektive von ehemals kolonisierten Gesellschaften und Menschen in der Diaspora geschrieben wird. Daran müssen sich Museen im Umgang mit kolonialen Sammlungen heute orientieren.

Abstract

Museum practice is increasingly influenced by guidelines on provenance research, restitution and dealing with 'sensitive' collection items. In the light of postcolonial discourse, a number of museums have attempted in the last fifteen years to exhibit the violent colonial context of European collections or to discuss colonialism and racism through special exhibitions. The critical perspectives dominantly articulated by *white* agents on the one hand and hegemonial knowledge in European museums and societies on the other have been described structurally as a 'double bind', and these inherent contradictions can also be identified in the items on display.

This is illustrated in attempts to demonstrate the violent history of objects while still drawing on their 'glamour' or to reveal and deconstruct the objectification and debasement of colonized peoples by displaying racist images as 'proof'. The discourse on decolonization goes beyond this critical perspective and demands not only the sensitive handling of problematic exhibits but also a paradigm shift in museum knowledge production and hence a visible diversification of the narrative, agents and episteme.

Against the background of the exhibition *Racism: The Invention of Human Races* at the Deutsches Hygiene-Museum in Dresden in 2018, this article discusses exhibition projects and publications from the past decade. The six chapters deal with institutional preconditions, specific exhibition displays and curatorial strategies that offer an alternative to the reproduction and affirmation of racist and colonial images.

I. Correction: intervention – 'Anti-racist curating' classifies exhibition projects by the degree of participation of marginalized agents and communities, the audibility of their voices and the sustainability of institutional change achieved by a particular project. The critical interventions in Dresden explicitly addressed the exhibition site, reflected on the cooperation process and confronted visitors with their own accustomed mindset. Interventions can correct only the dominant narrative but remain 'post-commentaries' and are marked as such.

II. Withholding images: showing vs. not showing – The questions of what may be on display and how are at the heart of anti-racist curating strategy. This involves not only the framing, combining and hiding exhibits but also refusing to show images of brutal exposure and debasement.

III. Unlearning: counter-representations – Unlearning knowledge or perceptual habits demands contrasting images and considered language as found in alternative, marginalized collections and innovative glossaries. These include emancipatory images of protest, resistance and self-chosen representation as well as artistic positions that criticize racism by reversing habitual subject positions and social hierarchies.

IV. Preliminary results: provenance research and restitution – The results of intensive provenance research are often presented in an archive and storage scenography. Moreover, ongoing research can be showcased as a research desideratum, and objects from colonial collections supplemented by media formats reflecting current discussions of cultural policy and claims for restitution.

V. Reversal: Propaganda from the museum archive – To critically exhibit a museum's history and its racist exhibition policies in colonial times and the Nazi era, the hierarchies of spatial representation can be reversed. Historical teaching and propaganda materials from the museum archive are presented in showcases for analysis and deconstruction, while modernist works previously denigrated in exhibitions

known as ‘Schandausstellungen’ (exhibitions of shame) and removed from collections are shown prominently on the walls.

VI. Deconstruction? – Lastly, the possible limits of deconstructing (colonial) racist exhibits and narratives in exhibitions and displays are discussed. In museums and collections, like in other areas, raising awareness to racism and violent colonial collecting practices is not possible without the empowerment of marginalized groups and positions. This should be the focus of institutions in the future.

Susanne Werning ist Historikerin und freie Ausstellungskuratorin und arbeitet derzeit in den Forschungsprojekten *Sammeln erforschen* an der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW) Berlin und *Objekte aus kolonialem Kontext in österreichischen Bundesmuseen* am Technischen Museum Wien.

Anmerkungen

- 1 Vgl. <https://www.museumdetox.org/> (abgerufen 30.4.2020). Zu den Museumstouren ist inzwischen eine Publikation erschienen: Alice Procter, *The Whole Picture. The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*, London 2020.
- 2 Vgl. <https://www.kolonialismusimkasten.de/>; <https://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/299083/42-bpbforum-postkoloniale-stadtfuehrungen-im-vergleich>; <https://www.ucl.ac.uk/culture/projects/bricks-mortals> (abgerufen 30.4.2020).
- 3 Henrietta Lidchi/Sharon MacDonald/Margareta von Oswald, Introduction: Engaging Anthropological Legacies toward Cosmo-optimistic Futures?, in: *Museum Worlds* 5 (2017) 1, 95–107; in ihrer Einleitung verweisen L. Förster et al. zudem darauf, dass die Fragestellung u. a. auf kulturhistorische, naturwissenschaftliche und technische Sammlungen ausgeweitet werden muss: Larissa Förster/Iris Edenheiser/Sarah Fründt/Heike Hartmann (Hg.), *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte*. Publikation zur gleichnamigen Tagung am 7./8.4.2017 im Museum Fünf Kontinente, München, Open-Access-Publikation der Humboldt-Universität zu Berlin 2018, 24.
- 4 Ivan Karp/Steven D. Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington 1991; Nicolas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge M.A./London 1991; Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities 2)*, London 1997; Mike Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2002; Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006; Henrietta Lidchi, *The Poetics and Politics of Representing Other Cultures*, in: Stuart Hall/Jessica Evans/Sean

- Nixon (Hg.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London 2013, 120–214.
- 5 Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009; Christian Kravagna, *Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum*, in: Kathrin Audehm/Alexa Färber/Gabriele Dietze/Beate Binder (Hg.), *Der Preis der Wissenschaft, Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2015) 1, 95–100; No Humboldt 21! *Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum*, hg. von AfricAvenir International e. V. und Mareike Heller, Berlin 2017.
 - 6 Vgl. Humboldt-Lab Dahlem. *Museumsexperimente auf dem Weg zum Humboldt Forum*, urn:nbn:de:101:1-2015120119635; vgl. kritisch dazu: Regina Wonisch, *Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst*, 2., überarb. Aufl. (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik), Stuttgart 2018, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55097-1> (beide abgerufen 30.4.2020).
 - 7 Henrietta Lidchi, *Where objects unfold their aura: new galleries at the Rautenstrauch-Joest Museum*, in: *Paideuma* 60 (2014), 231–246, 238.
 - 8 Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kaminski/Nora Sternfeld, *Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation*, in: Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kaminski/Nora Sternfeld (Hg.), *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin/Boston 2017, 23–47, 25.
 - 9 Christian Kravagna, *Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld*, in: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, hg. von ARGE Schnittpunkt, Wien/Köln/Weimar 2013, 51. Er erweitert diese Position in: Christian Kravagna, *Hopes and Impediments*, in: Kathrin Audehm/Alexa Färber/Gabriele Dietze/Beate Binder (Hg.), *Der Preis der Wissenschaft, Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2015) 1, 113–118, 115.
 - 10 Vgl. für den deutschsprachigen Theoriediskurs und den europäischen Museumskontext: Maria do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* (Cultural Studies 12), Bielefeld 2015; Wayne Modest/Helen Mears, *Museums, African Collections and Social Justice*, in: Eithne Nightingale/Richard Sandell (Hg.), *Museums, Equality and Social Justice*, Abingdon, Oxon/New York 2012.
 - 11 Gayatri Chakravorty Spivak, *The Double Bind Starts to Kick in*, in: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, M.A. 2012, 97–118.
 - 12 Barbara Plankensteiner, *Beherrscht die Sammlung uns oder wir die Sammlung? Eine Replik auf Christian Kravagna aus dem Inneren des ethnographischen Museums*, in: Audehm/Färber/Dietze/Binder (Hg.), *Preis der Wissenschaft*, 106.
 - 13 Bayer/Kazeem-Kaminski/Sternfeld, *Wo ist hier die Contact-Zone?!*, 24.
 - 14 Susanne Leeb, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript 2014, zit. n. Kravagna, *Kolonialmuseum*, 99.
 - 15 Vgl. Susanne Wernsing, *Ausstellen, was nicht gezeigt werden darf. Überlegungen zu einer Ausstellung über Rassenkonstruktionen und Rassismus*, in: Förster/Edenheiser/Fründt/Hartmann (Hg.), *Provenienzforschung*, 265–276; Susanne Wernsing/Christian Geulen/Klaus Vogel (Hg.), *Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen*, Ausstellungskatalog, Deutsches Hygiene-Museum, Göt-

- tingen 2018; Naika Foroutan/Christian Geulen/Susanne Illmer/Klaus Vogel/Susanne Wernsing (Hg.), *Das Phantom „Rasse“*. Zur Geschichte und Wirkungsmacht von Rassismus (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 13), Wien/Köln/Weimar 2018.
- 16 Gerlinde Hauer/Roswitha Muttenthaler/Anna Schober/Regina Wonisch, *Das inszenierte Geschlecht: Feministische Strategien im Museum*, Wien 1997; Regina Wonisch: *Migranten und Migrantinnen als Experten und Expertinnen ihrer eigenen Geschichte? Museum, Demokratie und Migration*, in: Philipp Eigenmann/Thomas Geisen/Tobias Studer (Hg.), *Migration und Minderheiten in der Demokratie: Politische Formen und soziale Grundlagen von Partizipation*, Wiesbaden 2016, 375–396.
- 17 Bayer/Kazeem-Kaminski/Sternfeld, *Wo ist hier die Contact-Zone?!*, 40.
- 18 Vgl. ebd.
- 19 Vgl. Natasha A. Kelly und Bo, eine *weiße* Aktivistin aus Dresden, *Intervenieren als rassismuskritische Praxis*, in: Wernsing/Geulen/Vogel (Hg.), *Rassismus*, 11–12; Joshua Kwesi Aikins/Josephine Apraku/Christian Kopp/Manuela Bauche, *Rassismuskritik ist kein Add-on*, in: *Neue Rundschau* 129 (2018) 2: *Geschichte schreiben*, hg. von Manuela Bauche und Sharon Dodua Otoo, 45–46.
- 20 Mboros Texte in: Wernsing/Geulen/Vogel (Hg.), *Rassismus*, 46, 74 und 117.
- 21 Vgl. Kazeem-Kaminskis Reflexion der künstlerisch-kuratorischen Praxis in: Bayer/Kazeem-Kaminski/Sternfeld, *Wo ist hier die Contact-Zone?!*, 25.
- 22 Vgl. Margit Berner/Anette Hoffmann/Britta Lange, *Sensible Sammlungen*. Aus dem anthropologischen Depot (ilinx Kollaborationen) Hamburg 2011; Anna-Maria Brandstetter/Vera Hierholzer, *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und wissenschaftlichen Sammlungen*, Göttingen 2016; https://wissenschaftliche-sammlungen.de/files/9015/8098/8106/Handreichung_Provenienzforschung_2020-01-05.pdf (abgerufen 30.4.2020).
- 23 <https://www.museumbund.de/publikationen/leitfaden-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-koonialen-kontexten/>; <https://www.museumbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf>; <https://wissenschaftliche-sammlungen.de/files/1815/4469/5645/Unmittelbarer-Umgang-mit-menschlichen-berresten-in-Museen-und-Universitaessammlungen.pdf> (alle abgerufen 30.4.2020).
- 24 Vgl. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003 und Michaela Christ, *Gewaltbilder. Über das Zeigen und Betrachten von Fotografien der Extreme*, in: *Mass Shootings. The Holocaust from the Baltic to the Black Sea 1941–44*, hg. von Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas/Stiftung Topografie des Terrors, Berlin 2016, 302–316.
- 25 Christoph Kreuzmüller, *Vom Grauen des Übersehens*. Ein Foto aus einem Album aus Auschwitz, in: *Visual History*, 2.3.2020, <https://www.visual-history.de/2020/03/02/vom-grauen-des-uebersehens-fotoalbum-auschwitz/> (abgerufen 30.4.2020), 1.
- 26 Vgl. für den methodologischen Zusammenhang: Christopher Pinney, *Photography and Anthropology*, London 2012.
- 27 Vgl. die Rezension von Katharina Schramm et al., https://www.researchgate.net/publication/333995339_Die_Vermessung_des_Unmenschen_Zur_Darstellung_von_Rasse_und_Rassismus_in_einer_Dresdner_Ausstellung (abgerufen 28.4.2020).

- 28 Anette Hoffmann, *What We See. Reconsidering an Anthropometrical Collection from Southern Africa: Images, Voices, and Versioning* (Basler Afrika Bibliographien), Basel 2009.
- 29 In einem Film von Anette Hoffmann. Vgl. dazu: Anette Hoffmann, *Verbale Riposte. Wilfred Tjizezas Performances von omitandu als Entgegnungen zum Rassenmodell* Hans Lichteneckers, in: Hans D. Christ/Iris Dressler/Christine Peters (Hg.), *Acts of Voicing*, anlässlich der Ausstellung im Württembergischen Kunstverein, Stuttgart 2012/13, Leipzig 2015, 153–162.
- 30 Walter Grasskamp, *Das neue Kolonialmuseum. Hommage à Marcel Broodthaers*, Ausstellungskatalog Westfälischer Kunstverein Münster, Museum Bochum, Neue Galerie – Sammlung Ludwig Aachen, 1977, 16.
- 31 Pascal Blanchard/Gilles Boëtsch/Nanette Jacomijn Snoep/Lilian Thuram/Stéphane Martin, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris 2012.
- 32 Hilke Thode-Arora (Hg.), *From Samoa with Love? Samoa-Völkerschauen im Deutschen Kaiserreich – eine Spurensuche*, München 2014.
- 33 Ausstellungskatalog „Rassismus“, 134–142.
- 34 Lars Müller, *Starving Hereros. Zur Geschichte einer „Ikone der Vernichtung“*, in: *Visual History*, 19.11.2018, <https://www.visual-history.de/2018/11/19/starving-hereros/> (abgerufen 30.4.2020).
- 35 Vgl. Castro Varela/María do Mar/Nikita Dhawan, *Breaking the Rules: Bildung und Postkolonialismus*, in: Carmen Mörsch/Forschungsteam der documenta 12 *Vermittlung* (Hg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich 2009, 339–353; Karin Schneider, *Transition Points der Vermittlung. Forschungs- und Politisierungsmomente in Lernsituationen über Geschichte*, in: Stephanie Endter/Karin Schneider/Nora Landkammer (Hg.), *Das Museum als Ort des Verlernens. Materialien und Reflexionen zur Vermittlung am Weltkulturen Museum*, Wien 2018, 1–16, <http://www.traces.polimi.it/download/3752/index.html.pdf> (abgerufen 30.4.2020); Nora Landkammer, *Das Museum als Ort des Verlernens? Widersprüche und Handlungsräume der Vermittlung in ethnologischen Museen*, in: Iris Edenheiser/Larissa Förster (Hg.), *Museumsethnologie: Eine Einführung. Theorien, Debatten, Praktiken*, Berlin 2019, 304–321.
- 36 Vgl. zum Beispiel: Susan Arndt, Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster 2019 und als Online-Glossare: <https://glossar.neuemedienmacher.de/> oder https://www.oegg.de/wp-content/uploads/2019/12/Leitfaden_PDF_2014.pdf (beide abgerufen 30.4.2020).