

# STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR

**Anujah Fernando**

**„Le héros invisible“  
– Zur Repräsentation Schwarzer  
und of Color Positionen in einer  
Ausstellung zum deutschen  
Kolonialismus**

**BAND [ 31 ]**

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg

**IMK**  
Institut für Materielle Kultur

## Studien zur Materiellen Kultur

Als Online-Forum für Kulturanalysen und andere kulturwissenschaftliche Forschungen zu Materieller Kultur setzen sich die Veröffentlichungen dieser Reihe kritisch nicht nur mit Dingen des Alltags, deren Beschaffenheit, Herstellungsweise, Nutzung, Verbreitung, Präsentation (z.B. im Museum) auseinander, sondern auch mit deren Bedeutung als Vergegenständlichungen gesellschaftlicher Prozesse, Machtverhältnisse und Lebensformen. Diese Forschungsarbeiten verbinden transdisziplinäre Ansätze der Sachkulturforschung und Modetheorie mit denen der Cultural Studies und der Kulturanalyse. Die Publikationsreihe umfasst mehrere Unterreihen: **Postprints**, **Preprints** und **Qualifikationspapiere (Q-Papers)**. Gesondert zusammengefasst finden sich unter der Rubrik **Materielle Kultur und Museum** die Q-Papers des Forschungs- und Studienschwerpunkts ‚Museum und Ausstellung‘ am Institut für Materielle Kultur. Deren Ergebnisse erscheinen in begleitenden **Katalogen**.

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

*Mehr Informationen zu der Schriftenreihe finden Sie auf [www.studien-zur-materiellen-kultur.de](http://www.studien-zur-materiellen-kultur.de)*

Anujah Fernando

„Le héros invisible“ -

Zur Repräsentation Schwarzer und of Color Positionen in einer Ausstellung zum deutschen Kolonialismus

## **Impressum**

Studien zur Materiellen Kultur

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Redaktion: Stefanie Mallon

Assistenz: Christina Freund

[www.materiellekultur.uni-oldenburg.de](http://www.materiellekultur.uni-oldenburg.de)

Copyright bei Anujah Fernando & dem Institut für Materielle Kultur

„Le héros invisible“ – Zur Repräsentation Schwarzer und of Color Positionen in einer Ausstellung zum deutschen Kolonialismus

Oldenburg, 2018

Coverfotografie: „Le herós [sic!] invisible“. Vakanter Denkmalssockel, Philip Metz, 2014. Fotografiert vor dem I.M.Pei-Bau des DHM von A.F.

Entwurf des Covers: Christopher Sommer

Verlag: Institut für Materielle Kultur

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

26111 Oldenburg

E-Mail: [materiellekultur@uni-oldenburg.de](mailto:materiellekultur@uni-oldenburg.de)

Internet: [www.studien-zur-materiellen-kultur.de](http://www.studien-zur-materiellen-kultur.de)

ISBN 978-3-943652-30-7

## Inhalt

1.	Einblicke	8	2.3.4	Uneindeutigkeiten: Giftschrank	35
1.1	Theoretische Zugänge I: Repräsentation und Macht	10		Zwischenfazit II	38
1.2	Theoretische Zugänge II: Repräsentationen im Museum	11	2.3.5	Kompliz_innenschaft: Das verstummte Unbehagen im Lautarchiv	38
1.3	Sprachliche Zugänge	14	2.3.6	Ambivalenzen der Ordnung – der liegende Schwarze deutsche Kolonialsoldat	43
1.4	Persönliche Zugänge	15	2.3.7	Denkmäler: (Un-) Sichtbare Geschichten	46
1.5	Methodische Zugänge	16	2.4	Zusammenfassung	49
1.6	Zugänge zum Material	18	3.	Ausblick	51
2.	Ausstellungs- und Repräsentationsanalysen	20	4.	Fazit	53
2.1	Geschichten des Deutschen Historischen Museums	20		Literaturverzeichnis	54
	a) Geschichte des Hauses	20		Online-Quellen	57
	b) Geschichte der Dauerausstellung	20		Filmquellen	57
	c) Deutsche Kolonialgeschichte im Deutschen Historischen Museum	21		Abbildungsverzeichnis	58
2.2	Sonderausstellung: Deutsche Kolonialgeschichte – Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart	21			
2.2.1	Strukturinformationen und selbstdeklarierte Ziele der Ausstellung	22			
2.2.2	Ausstellungsarchitektur: Rundgang und Aufbau	23			
2.2.3	Formen der Wahrheitsrede und Gesten des Zeigens	24			
	Wahrheitsrede: wissenschaftlicher Diskurs	24			
	Die vereinzelte künstlerische Rede	25			
	Die Geste des inkludierenden Zeigens	26			
2.3	Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen	27			
2.3.1	Ambivalenzen des Ordners: <b>Colon</b> -Figuren	28			
2.3.2	Blickregime I: <b>Colon</b> -Figuren und Poster	31			
	Zwischenfazit I	32			
2.3.3	Blickregime II: Fotoalbum Diek	34			
				<i>Abkürzungsverzeichnis</i>	
				<i>DHM:</i>	<i>Deutsches Historisches Museum</i>
				<i>IKS:</i>	<i>Interaktive Kommunikationsstation</i>

## 1. Einblicke



Abb. 1: „Le herós [sic!] invisible“. Vakanter Denkmalssockel, Philip Kojo Metz, 2014. Fotografiert vor dem I.M.Pei-Bau des DHM

„Le héros invisible“<sup>1</sup> ist der Titel einer Arbeit des Schwarzen<sup>2</sup> deutschen Künstlers Philip Kojo Metz, die vor dem Eingang des Deutschen Historischen Museums (DHM) zu sehen war (vgl. Abb. 1). Die Arbeit besteht aus einem vakanten Denkmalssockel zur Erinnerung an die von deutschen rekrutierten Kameruner Soldaten, die während des Ersten Weltkriegs für die deutsche

<sup>1</sup> Der Titel „Le héros invisible“ wäre der grammatikalisch korrekte Titel, während die Objektbezeichnung „Le herós invisible“ angibt (vgl. Metz 2017).

<sup>2</sup> Für eine Erläuterung der hier verwendeten Sprach- und Schriftformen, siehe Kapitel 1.3

Kolonialmacht kämpften und im Kampf verstarben. Das Werk greift die mangelnde Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus und deren Auswirkungen auf Erinnerungspolitik auf. Schwarze Positionen sind – darauf weist Metz' Arbeit hin – in der hegemonialen deutschen Geschichtsschreibung nicht repräsentiert.

Im DHM wurde von Oktober 2016 bis Mai 2017 eine Sonderausstellung gezeigt, die die deutsche Kolonialgeschichte zum Thema machte. Mit dem Titel *Deutscher Kolonialismus – Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart*, verwies die Ausstellung auf ihre Herangehensweise. So sollte Geschichte in ihren Brüchen dargestellt werden. Ein weiterer Blick auf die selbst deklarierten Ziele der Ausstellung offenbarten, dass sie Geschichte nicht als abgeschlossene, sondern als offene Geschichte vermitteln möchte; auch sollte ein multiperspektivischer Ansatz zur Darstellung der Geschichten verfolgt werden (siehe Kap. 2.2.1)

In der konkreten Umsetzung dieser Ziele stand die Ausstellung vor der Herausforderung eben jene unsichtbaren Held\_innen (siehe Metz) repräsentieren zu müssen. Die Ausstellung sah sich indes mit einem weiteren Problem konfrontiert: Deutsche Sammlungen und Archive zeichnen sich durch ihre kolonial geprägten Motive aus; darauf wurden Besucher\_innen zu Beginn der Ausstellung aufmerksam gemacht. Eine Darstellung deutscher Kolonialgeschichte mit Einbezug der Perspektive von Kolonisierten stand hier also vor einer doppelten Herausforderung. Einerseits musste das Museum mit seiner kolonial-rassistischen Sammlungsgeschichte umgehen und zugleich die Leerstellen der eigenen Sammlungen hinsichtlich Schwarzer und of Color Positionen in den Blick nehmen. Die vorliegende Arbeit möchte nun den Umgang der Ausstellung mit Repräsentationen von Schwarzen und of Color Positionen thematisieren. Explizit frage ich danach wie Schwarze und of Color Positionen in der Ausstellung zur deutschen Kolonialgeschichte repräsentiert wurden. Wie wurden jene Positionen in das Ausstellungsnarrativ zum

deutschen Kolonialismus eingebunden? Wie wurde das Verhältnis zu *weißen* Positionen innerhalb der Ausstellung dargestellt?

Kulturwissenschaften und fachverwandte Disziplinen thematisieren seit Jahrzehnten die europäische Kolonialgeschichte sowie ihre Folgen für gegenwärtige Gesellschaften. Rassismus als eine Legitimationsstrategie für die koloniale (Gewalt-) Herrschaft ist mittlerweile eine der zentralen analytischen Ungleichheitskategorien, die sich in den *cultural studies* etabliert haben. Kea Wienand und Kerstin Brandes stellen für den bundesdeutschen gegenwärtigen Kontext heraus, dass eine breitere Thematisierung des europäischen Kolonialismus zwar stattfindet, diese aber daraufhin kritisch zu befragen sei „wie [...] die koloniale Vergangenheit jeweils repräsentiert wird, und inwiefern dabei Rassismen dekonstruiert werden [...]“ (ebd. 2016, S. 16). Ähnlich, aber explizit für den Bereich der Ausstellungspraxis argumentieren verschiedene Autor\_innen in dem Sammelband *Das Unbehagen im Museum* (Kazeem et al. 2009). Indem die Autor\_innen verschiedene Museen auf Ausstellungen hinsichtlich Repräsentationen von kolonial Situierten im weitesten Sinne befragen, machen sie auf diverse Strategien aufmerksam, die ungebrochen kolonial-rassistische Narrative reproduzieren, anstatt sie zu irritieren oder im besten Falle zu dekolonisieren (vgl. in dem Band Johnston-Arthur oder Sternfeld). Die vorliegende Arbeit greift jene Debatten auf und stellt dem museumsanalytischen Fachdiskurs postkolonialer Ausrichtung eine aktuelle Analyse anheim.

Mein Arbeitsvorhaben nimmt also Debatten der postkolonial perspektivierten Kulturanalysen zum Anlass und begibt sich in das Feld des Museums, um nach Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen zu fragen. Die besondere Relevanz dieser repräsentationskritischen Analyse besteht zudem darin, dass die Sonderausstellung im DHM, dem nationalgeschichtlichen Museum der Bundesrepublik, gezeigt wurde. Gesellschaftspolitische Initiativen haben sich seit geraumer Zeit für die Anerkennung des Genozids

an den Nama und Herero eingesetzt, sodass die Bundesregierung und die namibische Regierung in Verhandlungen über Reparationszahlungen stehen. Auch Initiativen in Deutschland setzten sich für die Aufarbeitung deutscher Kolonialgeschichte ein. Bezüglich dieser Entwicklungen, drängt sich die Frage auf, ob eine grundsätzliche Wende im deutschen nationalhistorischen Narrativ abzuzeichnen ist. Zu fragen wäre im Anschluss, wie Pluralität bzw. Heterogenität in der Nationalgeschichte erzählt wird, wie darin Minoritäten verhandelt werden? Die Ausstellungsanalyse unter dem Schwerpunkt der Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen kann hier Indizien zum aktuellen nationalhistorischen Diskurs liefern.

Um mich dieser Frage zu nähern, habe ich die genannte Ausstellung exemplarischer Displayanalysen unterzogen. In meinen diversen Ausstellungsbegehungen bin ich zunächst methodisch offen durch die gesamte Ausstellung und später stärker fokussiert auf einzelne Displays zugegangen. In einem stetigen Wechsel zwischen dem Modus der Beobachtung in der Ausstellung und einer interpretativeren Haltung am Schreibtisch entstand mein Analysematerial.

Da auch diese Arbeit im Modus des Wissenschaftlichen geschrieben ist, folgen nun begriffliche Eingrenzungen. Ziel ist eine Offenlegung meiner grundlegenden theoretischen Konzepte (Kap. 1.1 und 1.2). Da dies meine Abschlussarbeit eines Studiums der Kulturanalysen ist, einem interdisziplinären Fach post-strukturalistischer Ausrichtung, setze ich die Vorkenntnis zentraler Überlegungen dieser Theorien voraus. Um dem (post-)strukturalistischen Gedanken der Konstruktion sozialer Verhältnisse mittels Sprache aufzugreifen, werde ich anschließend meine Überlegungen zu Benennungspraktiken in dieser Arbeit umreißen (Kap. 1.3). Im Sinne eines transparenten Schreibens gegenüber meinen Leser\_innen, insbesondere unter dem Aspekt einer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit der Analyseergebnisse, thematisiere ich meine Verortungen in diversen gesellschaftlichen Räumen (Kap.

1.4). Daran schließt die Offenlegung meines methodischen Vorgehens (Kap.1.5) sowie eine Darstellung meines Materials (Kap. 1.6) an. Dieser erste Teil bildet diverse Zugänge ab, die ich den eigentlichen Repräsentationsanalysen voranstelle. Im zweiten Teil gehe ich auf Analyseergebnisse ein, indem ich zunächst im Rückgriff auf Fachliteratur zur Ausstellungsgeschichte im DHM, das Feld näher konturiere (Kap. 2.1), um daraufhin eine Beschreibung und grundsätzliche Ergebnisse meiner Analyse der Sonderausstellung anzuschließen (Kap 2.2). Hier werden Leser\_innen näher an das Feld und die diskursiven Rahmungen herangeführt. Ab Kapitel 2.3 werde ich dann ausgewählte Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen dezidiert betrachten und in ihrem Kontext der Ausstellung diskutieren. Der letzte Teil meiner Arbeit versucht den Blick von den Repräsentationen in der Sonderausstellung zu lösen und die Ergebnisse hinsichtlich größerer kultureller Prozesse zu reflektieren.

### 1.1 Theoretische Zugänge I: Repräsentation und Macht

Grundlage meiner Arbeit ist ein Verständnis von Repräsentation wie Stuart Hall es u. a. in *The Work of Representation* (1997) umrissen hat. Der Fokus dieses Begriffsverständnisses liegt auf dem Konstruktionscharakter von Bedeutung. Dinge an sich bedeuten dabei erst mal nicht, sondern erfahren erst durch die Arbeit der Bedeutungsherstellung eine Bedeutung. Sie sind nicht bloße Erscheinungen, die wir vorfinden und die sich in uns spiegeln (vgl. auch Schade & Wenk 2011, S. 110). Damit hebt Halls Repräsentationsverständnis den Aspekt der Wandelbarkeit von Bedeutungen hervor: Bedeutung ist so von historischen und gesellschaftlichen Kontexten abhängig. Aber eben auch in dieser Abhängigkeit nicht beliebig wandelbar. In seiner zeichentheoretischen Herleitung, involviert Bedeutungsproduktion dabei unsere Ideen und Gedanken (*mental concepts*, vgl. Hall 1997, S. 17), die in Zeichen (bspw.

Sprache, aber auch umfassender als Mode, Musik, Bilder) kommuniziert werden. Das System der Ideen (im Sinne der *mental concepts*) und das der Zeichen findet mittels Codes eine Übersetzung. Diese vermitteln über einen relativ stabilen Zeitraum, welche Idee/*concept* mit welchem Zeichen (oder für das Sprachsystem: Wort) ausgedrückt wird. Jedoch entsprechen diese Codes keinem starren Schema. Vielmehr fungieren sie als soziale Konventionen (vgl. ebd., S. 62). Bedeutungskonstruktion wird so dem Prozess des sozialen Wandels offenbart.

Hall wendet sich nun gegen ein verkürztes Verständnis von Repräsentationen als Zeichensystem und zieht nun u. a. Michel Foucaults machtanalytische Arbeiten heran. Somit bettet Hall den Prozess der Bedeutungsproduktion in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen ein. Diskurse und diskursive Praktiken stellen hierbei Systeme von Repräsentationen dar, innerhalb dessen u. a. Subjektpositionen diskursiv erzeugt werden (Foucault 1970, zit. nach Hall vgl. ebd., S. 41-62). Repräsentationen werden hierbei als eine Herstellung von Wissen analysierbar, die immer auch in Beziehung zu Macht steht. Mit seiner konsequenten Historisierung aus einer machtkritischen Perspektive, betont Hall das Potenzial repräsentationsanalytischer Arbeiten für postkoloniale Politiken der Repräsentation.

In dem Essay *Das Spektakel des 'Anderen'* ([1997] 2016) führt Hall anhand historisierender Bild- und Filmanalysen die Verknüpfung von Repräsentationen mit Macht näher aus. Insbesondere arbeitet er hier die Reproduktion von Rassismus sowie die Verknüpfung mit vergeschlechtlichten Repräsentationen heraus (Hall 2016, S. 114, 148-158). Bilder (und dies gelte auch für andere Zeichensysteme) produzierten ambivalente Bedeutungen, in denen häufig erst durch den Untertitel eine der vielen möglichen Bedeutungen ausgewählt und in Worten verankert werden. Diese Bedeutungen sind häufig in binären Formen der Repräsentation organisiert, die durch Differenzen unterschieden werden. Per se seien Differenzen nicht problematisch, da sie

einerseits positiv konnotiert erst die Produktion von Bedeutung ermöglichen würden. Sprache, Kultur, soziale Identitäten sind darüber erst konstruierbar. Andererseits kann sie in ihrer negativen Konnotation Quelle „[...] von Gefahr, von negativen Gefühlen, Spaltungen und Feindseligkeit [...]“ (ebd., S. 122) sein. Mit Rückgriff auf den Begriff der Stereotypisierung – insbesondere am Beispiel der rassifizierten Stereotypisierung – arbeitet er heraus, wie jene negativen Bedeutungszuschreibungen auf bestimmte Menschengruppen erfolgen, indem diese auf wenige, einfache Wesenseigenschaften reduziert, die im Anschluss naturalisiert werden. Jene Praxis der Stereotypisierung beruhe auf der Praxis der Schließung und des Ausschlusses. Jene symbolischen Grenzziehungen, so betont Hall, geschehen in umkämpften Feldern. Mit Antonio Gramscis Begriff der hegemonialen Macht, verweist Hall dabei auf die ungleiche Machtverteilung im Prozess der Bedeutungsherstellung. Hegemonie stelle dabei eine Form von Macht dar, die „[...] auf der Führung einer Gruppe in vielen Handlungsfeldern gleichzeitig beruht, so dass ihre Vormachtstellung über breite Zustimmung verfügt und als natürlich und unvermeidbar erscheint.“ (ebd., S.145).

Diesen Prozess der Verknüpfung von Repräsentation, Differenz und Macht verdeutlicht Hall am Beispiel von Edward Saids Studie über die Konstruktion des Orients ([1978], Hall 2016). An dieser Stelle wird die Verbindung post-kolonialer Konzepte mit Repräsentationskritiken ersichtlich. Said gilt als einer der Schlüsselautoren in der Etablierung postkolonialer Konzepte (vgl. Castro Varela & Dhawan 2005). Er arbeitet aus den Werken europäisch situierter Wissenschaftler und Autoren aus dem 19. und 20. Jahrhundert heraus, wie diese ein Bild vom Orient konstruieren und über diese Differenz der Okzident seine Bedeutung beziehe, und zeigt damit, wie Institutionen der Wissenschaft, Museen, Literaten, Maler Wissen über den Orient produzieren, das keineswegs mit den Vorstellungen den Ländern des orientalisierten Gebietes selbst übereinstimmen. Es sei die kulturelle Hegemonie europäisch

Situierter, die die Konstruktionen des Orients bestimmten. Vielmehr wurde in dieser Bedeutungszuschreibung des Orients die eigene europäische Identität konstruiert und zugleich überhöht (vgl. Hall 2016, S. 146f). Dieser machtvolle Prozess ist gerahmt von Bedingungen ungleicher Beziehungen. Mit Bezug auf Foucault und Gramsci betont Hall hierbei die produktive Seite von Macht: „Sie produziert neue Diskurse, neue Arten von Wissen (Orientalismus), neue Gegenstände des Wissens (den Orient), sie formt neue Praktiken (Kolonisierung) und Institutionen (die koloniale Regierung).“ (ebd., S. 148) Der produktive Moment von Macht ist insofern zentral, als dass hier klassische Dualismen von Kolonisierten und Kolonisator\_innen, Opfern und Täter\_innen usw. aufgebrochen werden. Alle Beteiligten sind in dem zirkulierenden Machtgefüge verwoben, wenn doch mit unterschiedlichem Zugang zur Macht.

Halls Repräsentationsbegriff ist für diese Arbeit insofern zentral, als dass sie eben auf die Ambivalenzen in der Bedeutungskonstruktion in hegemonial umkämpften Feldern verweist. Bestimmte Formen der Bedeutung werden von hegemonialen Positionen nahegelegt, jedoch konnotieren sie stets auch andere Ebenen. Im Rahmen meiner Arbeit werde ich insbesondere auf jene Ambivalenzen in den Repräsentationen eingehen. Ziel ist es u. a. die Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen herauszuarbeiten und die Verknüpfungen zu hegemonial nahegelegten Erzählungen herauszuarbeiten, sowie auf Momente der Ambivalenz zu verweisen.

11

## 1.2 Theoretische Zugänge II: Repräsentationen im Museum

Da ich Repräsentationen von Schwarzen und of Color Positionen im Museum untersuche, werde ich nachfolgend die Institution des Museums einer machtkritischen Betrachtung mittels Tony Bennetts Überlegungen in *The Exhibitionary Complex* unterziehen (1995). Bennett greift auf Foucaults

Analysen zur Entstehung des Gefängnisses im Europa der Moderne zurück. Dem Gefängnis als Institution der Disziplinierung, so argumentiert Bennett, stehe das Museum das Gegenstück gegenüber. Macht wirke hier nicht über Disziplinierung, Überwachungs- und Einschließungspraktiken, sondern durch die Identifikation mit der Macht, also durch die Identifikation mit Regierung, Staat, Nation oder hegemonialer Kultur (vgl. Deuser 2016, S. 127). Zu verstehen sei es als Bestandteil einer

*„[...] wider range of institutions – history and natural science museums, dioramas and panoramas, national and, later, international exhibitions, arcades and department stores – which served as linked sites for the development and circulation of new disciplines (history, biology, art history, anthropology) and their discursive formations (the past, evolution, aesthetics, man) as well as for the development of new technologies of vision“ (Bennett 1995, S. 59)*

Erst im kontextuellen Bezug auf andere Institutionen des Zeigens und Erzählens, als Agenturen hegemonialer Bedeutungsproduktion, sei die ideologische Funktion und epistemologische Spezifik des modernen Museums zu verstehen. An diesem Ort wird die Bevölkerung als Subjekt des Wissens involviert, welche das Wissen und dessen Ordnung sieht, überblickt und sich selbst idealerweise dort hineinschreibt.

Die Praxis des Blickens, die Foucault auch zum Gegenstand diskursiver Zugriffe macht, wird in Bennetts Analysen zum Museum ebenso gouvernemental erzeugt. Mit dem Begriff des *Scopic regime* verweist Bennett auf diesen Modus der Betrachtung, den Ausstellungen etablieren, indem sie durch das spezifische Arrangement von Texten und Objekten die Blicke lenken (vgl. ebd., S. 154). Ausstellungen vermitteln durch die Art und Weise der Präsentation eine bestimmte Wahrheit. Sie sprechen mit Autorität, da

sie das Narrativ mit Zeugnissen unterlegen und dadurch einen „Effekt des Realen“ (Bal 2002, S. 82f; S. 114, vgl. Kap. 2.2.3) produzieren. Das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit hat Auswirkungen darauf, welche Wahrheiten (im Sinne Foucaults) vermittelt werden. Die Rezeption hängt jedoch auch von dem Vorwissen und den Vorannahmen der Betrachtenden ab. Die analysierten Wahrheiten müssen nicht dem entsprechen, was das Museum als Botschaften vermitteln wollte, sondern sie sind selbst Ergebnis eines Konstruktionsprozesses, der durch das Lesen der Ausstellungen erst hervorgebracht wird (vgl. hier auch Bal 2002).

Mieke Bal entwickelt die Figur des expositorischen Akteurs, um auf die diskursiv erzeugte Sprecherin zu verweisen (vgl. ebd., S. 72-116). Sie unterzieht einige Räume des American Natural History Museums (ANHM) einer narratologisch-semiotischen Analyse und setzt sich zum Ziel, die Rhetorik mit dem „[...] das ‚Ich‘ dem ‚Du‘ sagt, was es mit ‚ihnen‘ auf sich hat.“ (ebd., S. 79) zu hinterfragen. Das Du ist dabei ein vom Ich imaginiertes und zugleich das Du als faktische\_r Besucher\_in der Ausstellung. Mit dem Pronomen Ihnen verweist Bal auf die Anderen, über die im Rahmen der Ausstellung explizit und implizit Aussagen getätigt werden. Das Ich ist hierbei das „Subjekt des Textes“ (ebd., S. 77). Bal betont für gegenwärtige Museen, dass jenes Subjekt als eine der Konsequenzen aus postkolonialen Reflexionen auf Museen nun auf eine reflektierende Haltung zurückgeworfen und zugleich an pädagogischen Logiken orientiert ist. Hierbei sind nicht Kurator\_innen oder sonstige Mitarbeiter\_innen der Institutionen gemeint, vielmehr beschreibt der Begriff des expositorischen Akteurs eine diskursiv erzeugte Erzähler\_innenstimme, die auf kulturelle Prozesse verweist (vgl. ebd., S. 78-81).

Für meine repräsentationskritische Arbeit bietet sich Bals Konzept des expositorischen Akteurs insofern an, als dass ich Aussagen im Rahmen der Ausstellung als diskursiv erzeugte betrachte. Ohne selbst eine narratologische Analyse vorzunehmen, ermöglicht mir der Begriff auf ein Subjekt

Bezug zu nehmen, das diskursiv produziert wird und Aussagen über das Feld des Sicht- und Sagbaren (Foucault) tätigt. Da sich meine Arbeit im nationalgeschichtlichen Museum bewegt, will ich dem noch weitere genealogisch orientierte Vorworte anfügen und auf Forderungen sozialer Bewegungen an die Institution des Museums eingehen.

In dem oben angeführten Zitat spricht Bennett von der Etablierung nationaler Ausstellungen. Im späten 18. Jahrhundert werden verschiedene auf Religion beruhende Machtkonzepte in ihrer Bedeutung entwertet. Das Museum etablierte sich seitdem verstärkt als säkularer Bezugspunkt für die *imagined communities* (Andersson [1983] 1991, zit. nach Sommer 2013), den aufkommenden Nationalstaaten, „[...] die neue Konzepte individuelle und kollektive Identitätskonstruktionen zur Verfügung stellten“ (Sommer 2013, S. 16). Als Institution für bürgerliche Identitätskonstruktionen reagierte das nationalgeschichtliche Museum, so das Argument, auf die fehlende Einheit einer Nation. Mit Bezug auf Gramsci kann das Museum als ein Feld verstanden werden, in dem hegemoniale Macht verdichtet sichtbar wird.

Gesellschaftliche Kämpfe der 1960er Jahre, wie Dekolonisierungskämpfe, feministische, LGBT-, Kapitalismus kritische und andere emanzipatorische Kämpfe, hatten Folgen für die Institution Museum. Neben der Forderung nach einer Demokratisierung von Museen und zahlreichen Museums-Neugründungen, kann die Etablierung der *New Museology* seit den 1990er Jahren als verspätete Reaktion auf jene (Anerkennungs-) Kämpfe gedeutet werden (vgl. Baur 2010, insbesondere MacDonald in dem Band). Museen wurden in dieser Perspektive verstärkt als gesellschaftliche Orte der Formationen von Wissen und Macht Beobachtungsgegenstand von Repräsentationskritiken postkolonialer Ausrichtung.

Bis hierhin habe ich Halls Repräsentationsbegriff skizziert und insbesondere auf seinen Moment der Bedeutungskonstruktion hingewiesen. Repräsentationen sind stets im Wandel und umstritten, wie im Bezug

auf Foucault herausgearbeitet wurde. Gramscis Begriff der Hegemonie verweist auf die ungleichen Machtverhältnisse, die den Prozess der Bedeutungsherstellung flankieren. Mit Halls Bezug auf Said konnte ich Praktiken der Repräsentation nachvollziehen, damit auch auf die Verwobenheit von unterschiedlichen Positionen. Bennetts Ausführungen zum Museum legten eine gouvernementale Rahmung des Museums nahe. Da meine repräsentationskritische Arbeit sich mit Repräsentationen in einem nationalgeschichtlichen Museum beschäftigt, erachte ich es für sinnvoll Prozesse der Erinnerung (und des Vergessens) mitzudenken.

Meine Arbeit beginnt mit dem Zitat eines Denkmals. In diesem Artefakt verdichten sich Fragen nach Repräsentation im hegemonialen Raum, aber auch Fragen der Erinnerung im kulturellen Gedächtnis (vgl. Assmann 1999). Jan Assmann spezifiziert aufbauend auf Maurice Halbwachs Konzept des kollektiven Gedächtnisses dieses in zwei Modi von Gedächtnis-Rahmen. Das kommunikative Gedächtnis, das auf alltägliche und informelle Formen der Erinnerung und Überlieferung basiert, grenzt er vom kulturellen Gedächtnis ab. Letzteres wird sichtbar im Bereich der objektivierten und organisierten Kultur (z.B. eben in Denkmälern, vgl. Gudehus et al. 2010, S. 127). Während also das Konzept des kommunikativen Gedächtnis eher auf Prozesse im Individuellen Bezug nehme, verweise der Begriff des kulturellen Gedächtnis auf Prozesse im hochkulturellen Bereich. Diese Unterscheidung ist eine idealtypische, daher auch nicht trennscharf. Sprache, so schreibt er, (und hier wird der repräsentationstheoretische Bezug zu Hall erkenntlich) überbrücke beide Formen der Gedächtnis Modi. Im Denkmal fallen die Dimension der Repräsentation, des kulturellen Gedächtnisses sowie die hegemoniekritische Perspektive zusammen, was ich am Ende meiner Arbeit nochmal aufgreifen werde.

### 1.3 Sprachliche Zugänge

Dem repräsentationskritischen Gedanken verpflichtet, stehe ich vor der Entscheidung, wie ich für diese Arbeit mit Benennungen umgehen werde. Ich werde in der Arbeit weiterhin von Schwarzen und of Color sowie *weißen* Positionen sprechen. Keineswegs verstehe ich diese Benennung als essenzialisierende Kategorien, sondern als wissenschaftlich-gesellschaftlich wirksame Konstrukte. Ich bin mir zudem der Reifizierung binärer oppositionaler Kategorisierungen<sup>3</sup> bewusst, hoffe aber im Kontext dieser Ausstellungsanalyse Ambivalenzen aufzeigen zu können, die meine eigene Benennungspraxis verflüssigen, wenn nicht sogar unterlaufen werden.

Schwarze und of Color werde ich großschreiben, um den Aspekt der Selbstbezeichnung herauszustellen. Um *weiße* von der ermächtigenden Selbstbezeichnung Schwarzer und of Color Positionen abzugrenzen, werde ich diese Benennung kursiv setzen (vgl. hierzu auch Eggers u. a. 2005, S. 13). In der Praxis des Kursivsetzens wird es Überschneidungen geben, die ich an dieser Stelle expliziere, um Verwirrungen vorzubeugen. Begriffe, die ich als Konzepte im Sinne Mieke Bals als Werkzeuge analytischen Schließens kultu-

---

<sup>3</sup> Da dies eine repräsentationskritische Arbeit ist, komme ich nicht um folgende Bemerkung umhin: Es hat sich für kulturwissenschaftliche Arbeiten im deutschsprachigen Raum etabliert, im Sinne einer Geschlechter sensiblen Sprache mit dem Binnenstrich als visuelles *gender gap* zu operieren. Für Benennungspolitiken, die sensibel für Rassifizierungsprozesse sind, hat sich bisher keine Schreibpraxis (geschweige denn Sprachpraxis, bis auf die gestisch angedeuteten Anführungsstriche) durchsetzen können, die am benannten Subjekt auf das rassifizierte Konstruktionsverhältnis aufmerksam machen kann. Ein Subjekt ist demnach zuerst geschlechtlich konstruiert bzw. de\_konstruierbar und im hinzugefügten Adjektiv ist seine Positionierung in einer rassifizierten Gesellschaft benennbar. So bin ich verleitet von *Woman of Color*, Schwarzen Frauen, *weißen* Männern zu sprechen. Die Hierarchisierung von vergeschlechtlichten und rassifizierten Verhältnissen, die Aufspaltung diverser gesellschaftlicher Verwicklungen, die in der Gleichzeitigkeit operieren, scheint zunächst ein sprachpolitisches Problem zu sein, das sich jedoch in realpolitischen Konflikten niederschlägt (siehe Debatten um *weiße* Feminismen und of Color Feminismen). Weitere gesellschaftliche Verhältnisse sollen an dieser Stelle unerwähnt bleiben.

reller Phänomene einführe (vgl. Bal 2002), werde ich genauso kursiv setzen wie ich Buchtitel, Ausstellungsüberschriften und -zitierungen sowie Worte aus nicht-deutschen Sprachen kursiv vom deutschsprachigen Haupttext abheben werde. Letzteres soll den Lesefluss vereinfachen, die Bal'sche Begriffseinführung soll die den Leser\_in für Begriffsarbeit und Scharfstellungen sensibilisieren, die Benennung *weißer* soll die (mehrheitsgesellschaftlich unbewusste, vgl. Critical Whiteness bspw. Eggers et al. 2005) unmarkierte Positionierung doppelt sichtbar machen. Um die Pluralität vergeschlechtlichter Benennungen und Subjektpositionen aufzuzeigen, werde ich auf das *gender gap* zurückgreifen. In einigen Fällen ist es meinem Analysematerial geschuldet, dass ich auf binäre Geschlechtskonstruktionen zurückgreife. Ähnliches ergibt sich in der Verwendung von Zitaten (bspw. in Zitierungen aus der Ausstellung). Auch hier werde ich den Primärtext zitieren, ohne Eingriffe in die Benennungen. Gelegentlich greife ich, wenn es nicht zu vermeiden ist, explizit auf rassistische Konzepte und Benennungen zurück. Sei es auch hier in der Zitierung von Primärtexten oder auch in meinem Haupttext. Rassismus ist Teil unserer gesellschaftlichen Praxis, was ich hier nicht belegen brauche. Dies schlägt sich in unserem Denken wie auch in Affekten nieder. Ich bin der Überzeugung, dass wir diese erst so konkret wie möglich benennen müssen, um diesen Vorgängen Alternativen entgegenzusetzen zu können. Doch ist mir die gewaltvolle Dimension der Re-Artikulation bewusst (und spürbar). Mein Umgang damit ist derjenige, graphisch den Konstruktionscharakter in besonderer Weise hervorzuheben. Die betreffenden Worte, in denen rassistische Konzepte verdichtet zum Ausdruck kommen, sind einer erschwerten Lesart durch die ~~Durchstreichung~~ markiert.

#### 1.4 Persönliche Zugänge

Aus der erkenntnistheoretischen Position des Konstruktivismus, der ich meine Arbeit auch zuordne, erachte ich es als unabdingbar an dieser Stelle meinen Leser\_innen Anteile meines Selbst zu offenbaren. Damit möchte ich nicht wissenschaftstheoretisch – zumindest für einen Teil der Sozialwissenschaften – längst verabschiedeten Objektivitätskriterien wiederbeleben. Vielmehr beabsichtige ich damit meine Subjektivität mittels Selbstreflexivität im Forschungsprozess nutzbar zu machen (vgl. hierzu Muckel 1996). Indem ich einige Anmerkungen zu mir dem analytischen Teil der Arbeit voranstelle, ermögliche ich meinen (wahrscheinlich *weißen*) Leser\_innen meine Prä-Konzepte, verstanden als Sichtweisen auf die untersuchten Repräsentationen, nachzuvollziehen.

Ich schreibe diese Arbeit mit Erfahrungen darüber in einer *weißen* Gesellschaft sozialisiert worden zu sein, in der ich als Woman of Color gelesen werde. Erst während des Studiums hatte ich mein *Coming Out*<sup>4</sup> als Woman of Color. Im Rahmen eines geschützten Begegnungsraums für Menschen, die negativ von Rassismus betroffen sind, begegnete ich zum ersten Mal auf einer persönlichen Ebene Schwarzen und Personen of Color. Erst dann begann ich meine Positionierung in einer *weißen* Gesellschaft als nicht-*weiße* für Wahr zu nehmen. Seither lernte ich meine nicht-*weißen* Perspektiven in fruchtbaren und schmerzhaften Auseinandersetzungen mit Menschen unterschiedlicher Positionierung zu schärfen. Insbesondere waren seitdem die historischen Kämpfe, Stimmen und Präsenzen Schwarzer Frauen und Lesben in Deutschland prägend für mich.

<sup>4</sup> Katharina Ogontoye bezeichnet für sich selbst in einem Gespräch ihr Wahrnehmen als Schwarze in einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft als *Coming Out* (vgl. Adomako, Eding, Ogontoye 2017). Ich will diesen Begriff, der für hauptsächlich für das als Norm-abweichende Verhalten in Bezug auf nicht-heterosexuelles Begehren genutzt wird, hier für rassifizierte Norm-Abweichungen in *weißen* Mehrheitsgesellschaften fruchtbar machen.

bel hooks entwickelt für die spezifische Situierung von Schwarzen Frauen als Zuschauer\_innen im US-amerikanischen Kino der Zeit während der Segregation den Begriff des *oppositionellen Blickes* ([1992], 2016, S. 91-108). Damit beschreibt sie, wie Schwarze Frauen spezifische Praktiken des Blickens in Reaktion auf ein rassifizierendes und stereotypisierendes Repräsentationsregime im Film entwickeln, die ihnen dennoch erlauben diese Filme zu sehen und über diese zu reden (vgl. ebd., S. 91) Ich sehe Ähnlichkeiten in meiner Verortung innerhalb der deutschen Mehrheitsgesellschaft (ohne dabei die Erfahrungen Schwarzer Menschen während der Maafa<sup>5</sup> relativieren zu wollen) und habe diese Praktik und das Wissen um diese Praktik für meine Arbeit nutzbar gemacht. Diese Praxis des Blickens war und ist Teil meiner alltäglichen Wahrnehmung und war im Rahmen meiner Ausstellungsbegehung Katalysator in vielerlei Hinsicht (siehe vertiefend hierzu Kap. 2.3.2).

Neben meiner Positionierung als Woman of Color prägt mich auch meine Sozialisierung im migrantisierten Arbeiter\_innenmilieu. Meine frühesten Begegnungen mit der Institution des Museums waren mit der Erfahrung von Ehrfurcht und Scham verbunden.<sup>6</sup> Nun schreibe ich diese Arbeit zur Erlangung eines akademischen Abschlusses und war als Akademikerin of Color im Museum. Meinen Status als Akademikerin habe ich darin häufig nicht zuletzt durch Klemmbrett und Stift performativ hergestellt. Dies gab mir den gesell-

<sup>5</sup> Der Begriff der *Maafa* beschreibt Schwarze Erfahrungen, die sich auf den arabischen und atlantischen Sklavenhandel, Kolonialismus, Imperialismus und andere Erfahrungen der Unterdrückungen beziehen und bis in die Gegenwart reichen. Die Schwarze US-amerikanische Wissenschaftlerin Marimba Ani entwickelt den Begriff in ihrem Buch *Let the Circle Be Unbroken* (1992), um auf spezifische Verflechtungen und Kontinuitäten Schwarzer Erfahrungen in der Diaspora aufmerksam zu machen.

<sup>6</sup> Die Lektüre von Didier Eribons *Rückkehr nach Reims* (2016) hat jene Erfahrungen zugänglicher gemacht. In letzter Konsequenz ist der Ton dieses Kapitels der Einsicht der bewegenden Lektüre geschuldet: Dem Modus der Wahrheitsrede der Wissenschaft entgegentretend, möchte ich zumindest im geschützten Raum meiner Abschlussarbeit dem Bedürfnis nachgeben auf das Potenzial aufmerksam zu machen, dass eine veränderte Schreibpraxis in der Wissenschaft hätte, in der Autor\_innen sich selbst zu zeigen geben und somit auf die gesellschaftlichen Bedingungen unseres Zeigens und Erzählens verweisen.

schaftlichen Schein mich ganz natürlich in den Ausstellungsräumen bewegen zu können. Von der Anspannung, die ich dabei fühlte als Akademikerin of Color anwesend zu sein, zeugen die Auszeichnungen in meinem Forschungstagebuch und nicht zuletzt meine verdichteten Beschreibungen. Meine Bewegung im musealen Raum war nicht nur als informierte Besucherin mit kulturanalytischer Perspektive. Es war vor allem meine Bewegung als aufgestiegene Akademikerin of Color, die mich motivierte, diese Blicke an die Ausstellung zu richten.

### 1.5 Methodische Zugänge

In diesem Kapitel werde ich die angewendeten Methoden erläutern; mein Verfahren war von einer Verschränkung verschiedener Vorgehensweisen im Feld gekennzeichnet, wodurch ich möglichst unterschiedliche Perspektiven auf den Beobachtungsgegenstand einnehmen wollte. Daran anschließend werde ich ein Unterkapitel der Erläuterung der Methoden widmen. Im Zuge der Recherche für meine Arbeit musste ich mehrfach feststellen, dass ausstellungsanalytische Arbeiten der Darstellung ihrer Materialerhebung kaum Raum geben. Ich hoffe, mit meiner Darstellung nachfolgenden Ausstellungsanalysen einen übersichtlichen Einblick in die konkrete Praxis des Erhebens geben zu können.

Ich begreife das Museum als diskursives Feld, dem ich mich mittels ethnografischer, semiotischer und bildanalytischer Verfahrensweisen sowie mit Methoden der qualitativen Sozialforschung nähere. Ergebnisse, die ich durch jene interdisziplinären Verfahrensweisen herausstelle, nehmen den Stellenwert von diskursiven Aussagen an. Sie verweisen auf Wahrheitsreden (vgl. Bal 2002) im Museum über Schwarze und of Color Positionen im Kontext deutscher Kolonialgeschichte. Ausgangspunkt ist das ethnografische Verfahren der *dichten Beschreibung* nach Clifford Geertz (vgl. ebd.

2015, S. 15). Zentrale Merkmale nach Geertz sind einerseits das mikroskopische Vorgehen, d. h. die Inblicknahme kleinster Einheiten, die Aussagen über die Gesamtstruktur treffen, und andererseits das stets von Deutung gekennzeichnete Vorgehen. Letzteres erkennt die Einsicht an, dass jedwede Beschreibung eines Phänomens auch schon eine Interpretation darstellt, jede Aufzeichnung schon Deutung ist. Analysen sind damit Interpretationen der Interpretation (vgl. auch Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 50). Dieser Aspekt wurde in der Ethnografie unter dem Stichwort der *writing culture* Debatte verhandelt (vgl. Clifford et al. 2010).

Für die vorliegende Analyse wurde das Verfahren der *dichten Beschreibung* um Roland Barthes Konzept des *Punctums* erweitert. Barthes entwickelt in dem Essay *Die helle Kammer* (1989) in Abgrenzung zum Begriff des *Studiums*, das die bewussten, informierten, prä-strukturierten Blick auf Fotografien beschreibt, den Begriff des *Punctums*, der auf die unintendierte Kraft des Bildes Bezug nimmt. „Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“, (ebd., S. 35, [kursiv im Org.]) schreibt Barthes. Eva Sturm modifiziert dieses Konzept für Kunstmuseen (vgl. ebd. 2005, S. 26ff.) und beschreibt, wie die affizierende Wirkung eines Gemäldes auf eine Kunststudentin diese dazu herausfordert, auf das Gemälde zu reagieren. Dieser Moment des Stiches ist für mich Anlass gewesen von den betreffenden Displays oder Objekten *dichte Beschreibungen* anzufertigen und mittels dieser wurden unterschiedliche Bedeutungsschichten freigelegt, sodass der affizierende Moment des *Punctums* sich offenbarte.<sup>7</sup>

Das mikroskopische Vorgehen, das ich Geertz entlehne und mit Barthes erweitere, kombiniere ich mit Verfahren der Semiotik, die Jana Scholze für die

<sup>7</sup> Im Haupttext der Arbeit deute ich das Moment des *Punctums* nur kurz zu Beginn meiner jeweiligen Kapitel an. Kapitel 2.3.5 veranschaulicht die Bewegung zwischen *Punctum* und *Studium* und regt nochmals zur Reflexion dieses Verfahrens im Kontext von Ausstellungsanalysen an.

Ausstellungsanalyse fruchtbar gemacht hat (vgl. ebd. 2010). Ausstellungen oder einzelne Displays werden dabei als visuelles und verbales (zuweilen auch auditives) Zeichensystem gesondert und nachfolgend im Bezug aufeinander analysiert. Mit dem Begriff der *Denotation* kann der ursprüngliche Gebrauchswert von Objekten benannt werden (Nutzung im Herkunftskontext), um anschließend nach der Ebene der *Konnotation* des Objekts im Rahmen der Ausstellung oder des Displays zu fragen: Welche dem Objekt zugeschriebene Bedeutung drängt sich im Kontext des Displays auf? Mit dem Begriff des *metakommunikativen Codes* kann der institutionelle Bezug des Objekts beschrieben werden. Verweise auf die Institution des Museums, kultur- oder wissenschaftspolitische Aussagen können in dieser Bedeutungsverknüpfung benannt werden (vgl. ebd., S. 14off.). Dieses semiotische Verfahren findet in der erneuten *dichten Beschreibung* seine Umsetzung und führt zur weiteren Sättigung meines Materials.

Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch entwickeln in *Gesten des Zeigens* einen kombinatorischen Ansatz, den sie unter dem Begriff *Methoden-Bricolage* zusammenfassen (vgl. ebd. 2006, S. 62ff., 237ff.). In ihren Analysen von Wiener Museen hinsichtlich der Kategorien *race-class-gender* werden Verfahren der Semiotik, Psychoanalyse, Semantik und Ethnografie aufeinander bezogen, um die Verflechtung von visuellen und schriftlichen Zeichensystemen in ihren Raumbezügen berücksichtigen zu können (vgl. ebd., S. 38).<sup>8</sup> Diesem Vorgehen (mit Ausnahme des psychoanalytischen Ansatzes) folge ich in meiner Arbeit zum Großteil.

---

<sup>8</sup> Muttenthaler und Wonisch führen aus, dass die transparente Darstellung der jeweils zur Anwendung gekommenen Verfahren schwer darstellbar ist. Vielmehr war ihr Fokus darauf gerichtet, sich selbst als „Subjekte [der Interpretation, A.F.] ernst zu nehmen“ (ebd., S. 238). Ich gehe hier ähnlich vor. Nicht Teil meiner Aufzeichnungen sind zahlreiche Gespräche mit Freund\_innen, anderen solidarischen Menschen, mein Forschungskolloquium und Kommiliton\_innen, aber auch zufällige Begegnungen. Jene produktiven Auseinandersetzungen haben zu Distanzierungen oder Bestätigungen von Deutungen geführt. Für Leser\_

Die vorläufigen Ergebnisse der Begehungen in Form von *dichten Beschreibungen*, habe ich mit Perspektiven relevanter Feldteilnehmer\_innen der Ausstellung kontrastiert. Dazu habe ich problemzentrierte Interviews erhoben, um weiteres Kontextwissen zum Bedeutungsverständnis einzelner Beobachtungen zu gewinnen (vgl. Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014, S. 74ff.). Ein Gespräch fand mit dem *weißen* Kurator statt, ein weiteres (telefonisches) Interview erfolgte mit der *weißen* Vermittlerin. Die Auswertung der Gespräche fand in Anlehnung an das Vorgehen des permanenten Vergleichs nach der *grounded theory* statt (vgl. Mey & Mruck 2011, S. 25). Die *dichten Beschreibungen* aus den Begehungsphasen dienten als Ausgangsmaterial, die daraus entwickelten Codes<sup>9</sup> bildeten die Auswahlkriterien für eine Teiltranskription der betreffenden Passagen der Audiomitschnitte. Passagen erscheinen dann als unerheblich, wenn sie im Kern den *dichten Beschreibungen* übereinstimmen (vgl. Glaser & Strauss 1998, S. 62f.).

Mieke Bal entwickelt in *Double Exposures* einen Ansatz (2002, S. 72ff.), in dem sie sich ebenfalls auf verschiedene Methoden stützt; allerdings zeichnet sie sich durch ihren spezifischen Umgang mit Begriffen aus. Kennzeichnend für ihr Vorgehen ist ein Begriffsverständnis von wandernden Begriffen als sich kreuzende Theorien. Begriffe werden dabei als Instrumente zur präziseren Beschreibung kultureller Phänomene stetig in Auseinandersetzung mit dem Beobachtbaren entwickelt und geschärft. Dieser sensible Umgang mit Begriffen hat vor allem die Analyse meines Materials geprägt.

In dieser Arbeit kommen somit Verfahren der Ethnografie, Semantik, Bildanalyse sowie insbesondere in der Auswertung Verfahren der qualitativen Sozialforschung, wie die *grounded theory*, zur Anwendung. Es gibt

---

innen dieser Arbeit habe ich des Weiteren versucht, mit der Explizierung meiner Verortungen (Kap. 1.4) Transparenz herzustellen.

<sup>9</sup> Mein methodisches Vorgehen kombiniert hier zeichentheoretisch entwickelte Codes mit Codes/Kategorien der qualitativen Sozialforschung. Die Codes/Kategorien der Interviewtranskripte dienen lediglich zur Kontrastierung meiner Display-Analysen.

dabei notwendigerweise Überschneidungen. So zielt die *dichte Beschreibung* auf ähnliches ab wie der *metakommunikative Code* bei Scholze. Die Verfahren werden im Sinne kulturalistischen Arbeitens interdisziplinärer Ausrichtung wechselseitig aufeinander bezogen, um das zu untersuchende Phänomen in seinen multiplen Bedeutungsschichten nachvollziehen zu können.

### 1.6 Zugänge zum Material

- 1. Begehung, Protokoll mit Gesamteindruck
- 2. Begehung, systematisch mit Aufzeichnungen über Räume, Titel und Themen, Blickfänge, Momenten des Stockens, *Punctum: dichte Beschreibungen*
- 3. Begehung mit Führung von Schwarzer Wissenschaftlerin und Aktivistin, Begehungsprotokoll und Gesprächsnotizen
- 4. Begehung mit Führung von *weißem* Kurator, Begehungsprotokoll und Gesprächsnotizen
- Interview mit Teiltranskript mit *weißem* Kurator
- Interview mit Teiltranskript mit *weißer* Vermittlerin
- 5. Begehung mit Audio-Guide, Protokoll
- Begehung der Dauerausstellung und Fokussierung auf Darstellung des Kolonialismus-Bereichs, Hinzunahme des alternativen Audio-Guides von Kolonialismus im Kasten
- Auswertung des Ausstellungskatalogs unter dem Gesichtspunkt Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen
- 6. Begehung mit Kamera zur Dokumentation für Arbeit
- 7. Begehung nach taktilen Bodenleitsystem, Protokoll
- Rezensionen der Ausstellung, Sichtung des Besucher\_innenbuches

In meinem ersten Rundgang durch die Ausstellung Deutscher Kolonialismus – Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart im DHM gewann ich einen Gesamteindruck der Ausstellung. Bei dieser Begehung hatte ich noch nicht die Absicht, die Ausstellung zu meinem Forschungsfeld zu erklären; dennoch fertigte ich ein kurzes Protokoll über Eindrücke und Auffälligkeiten der Ausstellung an. Mit der darauffolgenden Entscheidung, die Ausstellung zu meinem Forschungsgegenstand zu machen, unterzog ich sie einer ersten systematischen Begehung, in der ich zunächst eine grobe Beschreibung von der Ausstellung, Auffälligkeiten im Rundgang sowie Blickpunkte, offensichtliche Brüche und Leerstellen in der Erzählung dokumentiert habe. Es folgte eine weitere systematische Begehung, während der ich *dichte Beschreibungen* von Momenten des Affiziert-Werdens im Sinne des Konzepts des *Punctums* nach Barthes angefertigt habe. Nach dieser intensiven Phase im Feld, folgte die Auswertung der Beschreibungen am Schreibtisch. Mit der so distanzierteren Haltung (Breidenstein et al. 2013, S. 109ff.) habe ich mit der Interpretation meines Materials begonnen: Die *dichten Beschreibungen* habe ich dezidierter ausgearbeitet, visuelle und textuelle Zeichensysteme konsequent aufeinander bezogen. Dies bildete insgesamt die Basis, von der ausgehend Aussagen von den in die Ausstellung Involvierten bearbeitet werden konnten: Zunächst folgte eine Führung durch die Ausstellung mit einer Schwarzen Wissenschaftlerin und Aktivistin sowie einem anschließenden Gespräch. Daraus sind ein Begehungsprotokoll sowie Gesprächsnotizen entstanden. Eine Führung mit dem *weißen* Kurator der Ausstellung fand einige Tage später statt. Auch hier fertigte ich Begehungsprotokoll und Notizen an. Aussagen aus beiden Führungen trug ich an mein Basismaterial heran und prüfte es hinsichtlich der Plausibilität meiner Interpretationen. Daran schloss eine weitere Begehung an, in der ich den Audio-Guide als weitere Materialquelle mit einbezog. Aufgrund der Prominenz des inklusiven Angebots in der Ausstellung, erschien es mir unabdinglich, einen Ausstel-

lungsrundgang nur anhand des taktilen Bodenleitsystems zu folgen. Auch bei diesen beiden Begehungen sind beschreibende Protokolle entstanden, die in die vorhandenen Beschreibungen mit eingeflossen sind. Einen letzten Rundgang beging ich mit meiner Kamera und fertigte Fotografien für die Darstellung meiner Ergebnisse an.<sup>10</sup> In dieser letzten Phase im Feld nahm ich die Kommentare des Besucher\_innenbuches in den Blick.

Zurück am Schreibtisch begann ich während der Auswertungsphase, Leerstellen zu bemerken. Der Mangel an kontextuellen Informationen zu der Ausstellung, Unstimmigkeiten und Veränderungen in den Ausstellungsdisplays brachten mich zu der Entscheidung, themenzentrierte Interviews anzufertigen: so fand ein ca. einstündiges Gespräch mit einem der *weißen* Kurator\_innen statt sowie ein telefonisches Gespräch mit einer *weißen* Person, die für die Vermittlungsangebote sowie inklusiven Kommunikationsstationen der Ausstellung zuständig war. Beide Interviews wurden selektiv transkribiert und auf mein Basismaterial bezogen.

In den nachstehenden Kapiteln folgt die Darstellung meiner Analysen und Ergebnisse. Davor möchte ich jedoch bemerken, dass ich in der Analyse keinen Anspruch auf Objektivität und Vollständigkeit zugrunde lege. Ich erhebe nicht den Anspruch, die einzig richtige Lesweise auf das Zu-Sehen-Gegebene heraus gearbeitet zu haben. Ich konzentriere mich auf Repräsentationen und nehme dabei die Frage nach Machtverhältnissen in den Blick. Dazu unterzog ich die Displays verschiedener Lesarten, die von postkolonialen und feministischen Theorien und Forschungen befruchtet werden können. Auch hier erhebe ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. In diesem Sinne ist es mein Ziel die Vielfalt von möglichen Geschichten herauszuarbeiten und zugleich auf die Ambivalenzen, die in widersprüchlichen Momenten entstehen, hinzuweisen.

---

10

Fotografien sind aus rechtlichen Gründen nicht Teil der Veröffentlichung.

## 2. Ausstellungs- und Repräsentationsanalysen

Der Hauptteil der Arbeit legt nun ausgewählte Ergebnisse meiner Repräsentationsanalysen Schwarzer und of Color Positionen dar (Kap. 2.3). Dem habe ich einige Rahmungen zum diskursiven Feld des nationalgeschichtlichen Museums vorangestellt, um die Gesten des Zeigens und Verbergens (Bal 2002) den untersuchten Repräsentationen in ihren diskursiven Verwicklungen rückzubinden.

### 2.1 Geschichten des Deutschen Historischen Museums

Es folgen nachstehend Ausführungen, die die diskursiven Rahmungen a) in der Entstehung des DHMs thematisieren, b) Analysen zur Dauerausstellung des Hauses anführen und c) die bisherige Thematisierung der deutschen Kolonialgeschichte skizzieren.

#### a) Geschichte des Hauses

Als zentrales Geschichtsmuseum der DDR war das Museum für Deutsche Geschichte seit 1955 im Zeughaus, dem ältesten Gebäude der prestigeträchtigen Straße Unter den Linden in Berlin, untergebracht (vgl. Mälzer 2005, S. 25). Das Gebäude wurde zur Zeit Preußens als Waffenarsenal (seit 1730) gebraucht und diente anschließend zur Zeit des Kaiserreichs als „Ruhmeshalle der brandenburgisch-preußischen Armee“ (DHM 2017a). 1987 wurde nach langen Kontroversen das Deutsche Historische Museum von der damaligen Bundesrepublik Deutschland und dem Land Berlin gegründet (vgl. Stölzl 1988). Es sollte ein Neubau in West-Berlin entstehen. Nach dem Fall der Berliner Mauer wurde 1990 das Museum für Deutsche Geschichte in das DHM überführt. Das Zeughaus wurde Sitz des bundesdeutschen Geschichts-

museums, wo ab September 1991 Ausstellungen gezeigt wurden (vgl. Mälzer 2005). Heute präsentiert sich das DHM in seinem Selbstverständnis als nationales Geschichtsmuseum (vgl. DHM 2017b), in der Rechtsform ist es eine von der Bundesrepublik Deutschland getragene Stiftung des öffentlichen Rechts. Die Finanzierung erfolgt über den Bundeshaushalt. Mit Bezug auf Bennetts Ausführungen zur Etablierung von nationalgeschichtlichen Museen, spiegelt dieser schlaglichtartige Abriss über die Gründungsgeschichte des DHMs die verspätete und umstrittene Nationengründung der BRD (vgl. Plessner [1934] 1992) wieder.

#### b) Geschichte der Dauerausstellung

Die inhaltliche Ausrichtung des DHMs nimmt seit seiner Gründung 1987 starken Bezug auf einen europäischen Kontext. Der erste Direktor des Museums, Christoph Stölzl versammelte in dem Band *Deutsches Historisches Museum: Ideen, Kontroversen, Perspektiven* verschiedene Debatten u. a. um die inhaltliche Zielsetzung des Museums. Wiederholt wird darin die Kontextualisierung deutscher Geschichte mit der europäischen gefordert (vgl. ebd. 1988).<sup>11</sup> Die zwischen 1981 bis 1994 laufenden Diskussionen um die Dauerausstellung des Deutschen Nationalmuseums münden, so stellt der Historiker Moritz Mälzer in seiner rekonstruktiven Analyse über die Debatten um die inhaltliche wie auch gestalterische Konzeption fest, in einer Kompromiss-Ausstellung (vgl. ebd. 2005, S. 131ff.). Die Eröffnung der Dauerausstellung 1994 löst weder nennenswerte gesellschaftliche Kontroversen noch große Begeisterung aus. In diesem Kontinuum bewegt sich auch die Rezeption der 2006

<sup>11</sup> „Vor allem soll das Museum den Bürgern unseres Landes helfen, sich darüber klar zu werden, wer sie als Deutsche und Europäer, als Bewohner einer Region und als Angehörige einer weltweiten Zivilisation sind, woher sie kommen, wo sie stehen und wohin sie gehen könnten.“ (Endgültige Konzeption der Sachverständigenkommission für ein Deutsches Historisches Museum in Berlin, überreicht am 24. Juni 1987, zitiert nach DHM 2016c)

neu konzipierten Dauerausstellung mit dem Titel *Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen*. Der Historiker Karl Heinrich Pohl kommt somit in der Besprechung der neuen Dauerausstellung zu dem Schluss, dass sie sich durch fehlende Multiperspektivität sowie Kontroversität auszeichne, sowie ein geschlossenes Geschichtsbild vermittele (vgl. 2013, S. 54).

### c) **Deutsche Kolonialgeschichte im Deutschen Historischen Museum**

Die Historikerinnengruppe *Kolonialismus im Kasten* formuliert ähnliche Kritik an der neuen Dauerausstellung des DHM hinsichtlich der linearen, teleologischen sowie identitätsstiftenden Erzählung von Nationalgeschichte und unterzieht den Bereich der Darstellung des deutschen Kolonialgeschichte einer eingehenden Analyse (vgl. *Kolonialismus im Kasten* 2013c). Sie arbeiten dabei heraus, dass der deutsche Kolonialismus abgetrennt von der deutschen Geschichte erzählt und außerdem nicht in seinen zahlreichen Verflechtungen zum Kaiserreich dargestellt wird. In einem Schaukasten sind Objekte versammelt, die die deutsche Kolonialgeschichte repräsentieren sollen. Doch die Auswahl der Exponate wirke dabei willkürlich, da weder ausreichend Informationen gegeben werden, um diese zu kontextualisieren, noch werde mit der Täter\_innenperspektive gebrochen. Das Ausgestellte verharre in seiner exotisierenden bzw. rassifizierenden Darstellungsweise von Kolonisierten, ohne den Blick der Ausstellungsbesucher\_innen auf die Objekte zu hinterfragen (vgl. *Kolonialismus im Kasten* 2013a). Vor der Überarbeitung der Dauerausstellung 2013 befand sich ein sogenannter Fühlkasten in unmittelbarer Nähe zum Display des deutschen Kolonialismus. Dieser bot die Möglichkeit, verschiedene Rohstoffe aus kolonialen Gebieten zu ertasten (vgl. *Kolonialismus im Kasten* 2013b). Eine offizielle Reaktion seitens des

DHMs auf die Kritik durch *Kolonialismus im Kasten* bleibt bis heute aus (vgl. Lerp & Lewerenz 2015).

Eine Ausnahme in der Verhandlung deutscher Kolonialgeschichte im DHM bildet die Sonderausstellung *Namibia – Deutschland. Eine geteilte Geschichte. Widerstand – Gewalt – Erinnerung*, die von November 2004 bis April 2005 im Anbau des DHM gezeigt wurde.<sup>12</sup> Die Ausstellung zeige die geteilte namibische und deutsche Geschichte anhand verschiedener Lebensbereiche und zugleich eröffne sie Perspektiven für die Gegenwart (vgl. *Kolonialismus im Kasten* 2013c; Berndt 2004). Den Besprechungen nach zu urteilen scheint sie als eine der wenigen kulturhistorischen Ausstellungen zum Thema Deutscher Kolonialismus gegenwärtige Schwarze Stimmen zu repräsentieren.<sup>13</sup>

### 2.2 **Sonderausstellung: Deutsche Kolonialgeschichte. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart**

In den folgenden Kapiteln gebe ich einen Überblick in die Strukturen der Sonderausstellung. Hier arbeite ich selbst gesetzte Ziele der Ausstellung heraus, die das Ausstellungsnarrativ rahmen (Kap. 2.2.1). Es folgt ein Überblick über den Ausstellungsrundgang (Kap. 2.2.2), in der u. a. der gestalterische Aufbau umrissen wird. Anschließend arbeite ich zentrale Modi des Erzählens und Zeigens innerhalb der Sonderausstellung (Kap. 2.2.3) heraus. Diese sind insofern zentral für das Verständnis darüber, wie Repräsentationen von Schwarzen und of Color Positionen in der Ausstellung (Kap. 2.3)

<sup>12</sup> Für eine umfangreichere Darstellung der Ausstellung, siehe die Dokumentation des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln, das die Ausstellung zuvor zeigte: [http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/rjm\\_0402\\_namibia/](http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/rjm_0402_namibia/)

<sup>13</sup> Eine nähere Analyse der Schwarzen Repräsentationen in dieser Ausstellung wäre hier interessant, um Kontinuitäten und Brüche in der Darstellung Schwarzer Repräsentationen im Feld des deutschen Nationalmuseums aufzeigen zu können.

dargestellt werden, als dass die Modi des Erzählens und Zeigens die Repräsentationen rahmen und zueinander in Beziehung setzen.

### 2.2.1 Strukturinformationen und selbstdeklarierte Ziele der Ausstellung

Die Sonderausstellung mit dem Titel *Deutscher Kolonialismus: Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart* wurde von Oktober 2016 bis Mai 2017 im I.M. Pei Gebäude des *Deutschen Historischen Museums* in Berlin gezeigt. Neben der Dauerausstellung *Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen* im Hauptgebäude des DHM, wurde im Erdgeschoss des I.M. Pei Baus eine weitere Sonderausstellung gezeigt. *Kamerun und Kongo, eine Spurensuche* und *Phantom Geografie* von Andreas Lang zeigte<sup>14</sup> größtenteils fotografische Arbeiten aus persönlicher Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus. Im Untergeschoss des I.M. Pei Baus wurden für die kulturhistorische Ausstellung zum deutschen Kolonialismus auf einer Ausstellungsfläche von 1100m<sup>2</sup> in acht Räumen rund 500 Objekte versammelt. Rund die Hälfte der Objekte stammte aus den Sammlungen des Hauses, die andere Hälfte wurde in Berliner Archiven, sowie inter- und national ausgeliehen. Im Januar 2017 hatten ca. 60 000 Menschen die Sonderausstellung gesehen. Bis zum Zeitpunkt der Erscheinung dieser Arbeit gab es keine Pläne für eine Verleihung oder Fortsetzung der Ausstellung (Stand Januar 2017).

Die inhaltliche und konzeptionelle Arbeit der Ausstellung begann rund anderthalb Jahre vor Ausstellungseröffnung. Eine *weiße* Kuratorin sowie ein *weißer* Kurator wurden für die Ausstellungsrecherche und -Konzeption befristet angestellt,<sup>15</sup> des Weiteren wurde ein langfristiger Mitarbeiter des Hauses in die Ausstellungserarbeitung miteingebunden. Die Gesamtleitung

<sup>14</sup> Die Sonderausstellung mit Arbeiten des *weißen* Foto- und Videokünstlers Andréas Lang wurde von September 2016 bis Februar 2017 gezeigt.

<sup>15</sup> Beide waren jeweils für anderthalb Jahre vom DHM beschäftigt; in dieser Zeit fand die gesamte Konzeption und Durchführung der Ausstellung statt.

der Ausstellungserstellung oblag der *weißen* Ausstellungsdirektorin des DHM. Die arbeitsteilige Ausstellungserarbeitung wurde durch zwei Schwarze Gast-Kuratorinnen für je zwei Monate verstärkt.

Inhaltliche Ziele der Ausstellung waren vorrangig darauf ausgerichtet, eurozentrische<sup>16</sup> Wissensordnungen offenzulegen. Die Praxis des Ordners und Kategorisierens wurde zu Beginn der Ausstellung anhand mehrerer Displays problematisiert. So wies bspw. das erste Display der Ausstellung (*Colon-Figuren*, siehe Kap. 2.3.1 und 2.3.2) darauf hin, dass in Sammlungen a) eurozentrische Perspektiven eingeschrieben und b) kolonisierte Stimmen in europäischen Sammlungen abwesend seien. Dennoch setzte sich die Ausstellung zum Ziel, aus möglichst verschiedenen Perspektiven die deutsche Kolonialgeschichte zu erzählen (vgl. DHM Pressemitteilung 2016b). Eine schwer einsehbare Tafel hinter der einführenden Ausstellungswand machte zudem auf den Versuch eines sensiblen Sprachgebrauchs im Rahmen der Ausstellungssprache aufmerksam und wies darauf hin, dass auf einer gestalterischen Ebene eurozentrische Praktiken der Kolonisierung dekonstruiert werden sollen. Des Weiteren wollte die Ausstellung postkoloniale Erzählstrategien aufgreifen, um nicht abermals europäische Wissensordnungen zu bedienen. Der Absicht nach, wurden die Räume der Ausstellung nicht chronologisch, geografisch oder thematisch geordnet. Es wurde stattdessen auf eine Erzählstrategie zurückgegriffen, die auf die „Wesensmerkmale des Kolonialismus“ (so der Raumtext) einging. Ziel war demnach ein multiperspektivisches, postkolonial informiertes sowie sprachsensibles Erzählen.

Ein gestalterisches Element möchte ich noch hervorhebend erwähnen. Besucher\_innen wurden zu Beginn darauf aufmerksam gemacht, dass die Ausstellung versuchte, mit eurozentrischen Wissensordnungen bewusst

<sup>16</sup> Der Begriff *Eurozentrismus* wurde im Rahmen der Ausstellung nicht weiter erklärt. Vorrangig schien der Begriff im Zusammenhang mit Ordnungspraktiken verhandelt zu werden und wurde beispielhaft anhand der Vermessung der Welt mittels der Längen- und Breitengrade gestalterisch angedeutet.

umzugehen. Gestalterisch wurden dazu graue Linien durch die Ausstellungsräume verlegt, die Vierecke bildeten. Sie verwiesen auf die europäische Praxis der Vermessung der Welt durch Längen- und Breitengrade als grundlegende Technik der Entdeckung von Welt. Vitrinen und Ausstellungswände waren an diesen Linien- und Breitengraden ausgerichtet. Die grauen Linien setzten sich an den Ausstellungswänden fort und deuteten den irdischen Horizont an. Sie wurden auch in den faltbaren Raumplänen abgedruckt (vgl. Abb. 2).<sup>17</sup>

Darüber hinaus ist es seit 2014 Ziel der Hauspolitik, dass sich die Sonderausstellungen besonders der Inklusion verschiedener Besucher\_innengruppen verpflichten (vgl. DHM 2016a). Dies sollte u. a. durch ein taktilen Bodenleitsystem für sehingeschränkte Besucher\_innen umgesetzt werden. Des Weiteren wurden neben der in deutscher und englischer Sprache verfassten Raumtexte auch Texte in deutscher Leichter Sprache und deutscher Gebärdensprache angeboten. An 16 inklusiven Kommunikations-Stationen (IKS), die alle an das taktilen Bodenleitsystem der Ausstellung angeschlossen waren, sollten mehrere Sinne gleichzeitig angesprochen werden und damit auch unterschiedliche Besucher\_innengruppen inkludiert werden. Dies wurde zusätzlich durch Objektbeschriftungen der IKS in fünf verschiedenen Sprachen (Deutsch, Englisch, deutsche Brailleschrift, Leichte Sprache und Deutsche Gebärdensprache, vgl. ebd.) unterstützt.

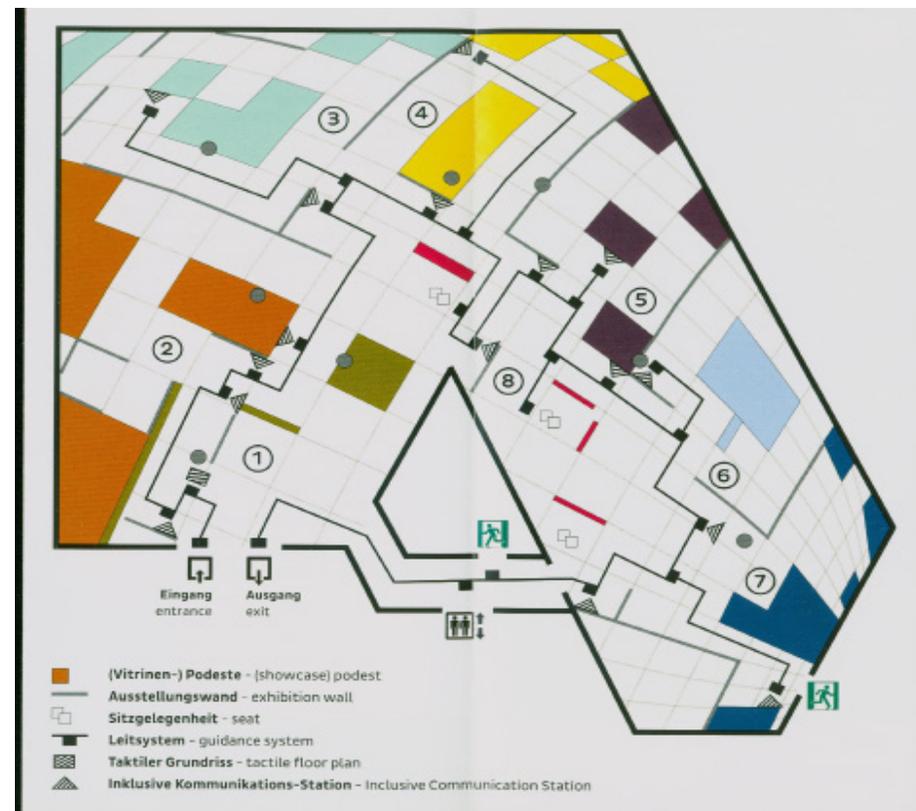


Abb. 2: Mitnehmbarer Raumplan mit Raumfarben (ab Januar 2017)

## 2.2.2 Ausstellungsrarchitektur: Rundgang und Aufbau

Die Ausstellung gliederte sich in acht Themenräume, die jeweils Wesensmerkmale des Kolonialismus herausarbeiteten. Die ersten fünf Räume verfuhrn dabei eher nach diesem Prinzip, die letzten drei Räume hingegen tendierten zu einer chronologischen Darstellung. Die Ausstellung wurde durch einen prologartigen Raum eröffnet, dem sich zwei relativ offen gestaltete Räume (Deutscher Kolonialismus im globalen Kontext und

<sup>17</sup> Die faltbaren Raumpläne sowie die Nummerierung der Räume waren erst ab Januar 2017 als Reaktion auf Rückmeldungen von Besucher\_innen, die Schwierigkeiten in der Ausstellungsorientierung hatten, erstellt worden. Interessanterweise wurde bei der Gestaltung der faltbaren Raumpläne das Element der Längen- und Breitengrade mit aufgenommen, wodurch die durch die postkoloniale Erzählweise verunsicherte Besucher\_in sich Dank der europäischen Praxis des Kartierens wieder im Ausstellungsraum orientieren konnte.

Koloniale Weltbilder und koloniale Herrschaft) anschlossen. Besucher\_innen erhielten hier einen Überblick in die Breite der Themenräume.

Nummerierung und farbliche Abgrenzung	Titel der Themenräume
1. braun	Deutscher Kononialismus im globalen Kontext
2. orange	koloniale Weltbilder und koloniale Herrschaft
3. türkis	Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen im kolonialen Verhältnis
4. gelb	Koloniale Sammlungen, kolonialer Blick
5. lila	Koloniale Sammlungen, kolonialer Blick
6. hellblau	Kolonie ohne Kolonien (1919-1945)
7. dunkelblau	Dekoloniale und geteilte Erinnerung
8. rot	Postkoloniale Gegenwart

Tabelle 1: Raumthemen und Farbgebung

Die ersten beiden Themen waren räumlich sehr offen gestaltet und nahmen ca. ein Drittel der Ausstellungsfläche ein. Die Themen 3-7 wurden hingegen auf verhältnismäßig wenig Raum gezeigt; sie zeichneten sich zudem durch eine einheitlichere Raumaufteilung aus. Der Raum zur *Postkolonialen Gegenwart?* (Raum 8) hob sich von allen Räumen insofern ab, als dass er schon vom Eingang aus einsehbar war und sich bis zum Ende durchzog. Ab Raum 2 bewegten sich Besucher\_innen schon im Raum der *Postkolonialen Gegenwart?*, während sie die anderen Räume besichtigten. Der Ausstellungsparcours führte dann zum Ende durch einen Flur, wo ein Abschlussbild auf einer ca. drei mal vier Meter großen Wand gezeigt wurde. Hier am Ende der Ausstellung befanden sich Besucher\_innen wieder im Anfangsraum der Ausstellung und hatten die Möglichkeit links neben dem Ausgang (der zugleich der Eingang war) Reaktionen im Besucher\_innenbuch zu hinterlassen bzw. das Impressum der Ausstellung wahrzunehmen.

### 2.2.3 Formen der Wahrheitsrede und Gesten des Zeigens

Im Rahmen der Ausstellung wurden durch den\_die expositorische\_n Akteur\_in in drei verschiedene Formen der Wahrheitsrede und des Zeigens erzeugt, wie ich in diesem Kapitel darlegen werde. Mit dem Begriff *Wahrheitsreden* bezeichnet Bal die Modi, in denen der *expositorische Akteur* erzählt (vgl. ebd. 2002, S. 101 u. 103). Die Analyse des Verhältnisses von textlicher und visueller Darstellung in den Ausstellungsräumen, mit den damit einhergehenden räumlichen Aspekten wie Raumatmosphäre, Beleuchtung, Arrangement der Objekte usw. kann Aufschluss über die Erzeugung von Erzählmodi und darüber geben, wie Wahrheit beansprucht wird. Mit dem Begriff *Gesten des Zeigens* bezeichnet Bal die Herstellung von Wahrheit innerhalb von Ausstellungssettings (vgl. ebd., S. 94). Während meiner Analysen zu Repräsentationen in der Ausstellung begegneten mir drei Formen dessen. Ich werde diese hier skizzieren, weil die Formen der Wahrheitsrede bzw. des Zeigens die Formen der Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen wesentlich mitbestimmten.

24

#### Wahrheitsrede: wissenschaftlicher Diskurs

Dieser Modus galt grundlegend für die untersuchte Ausstellung. Vom Beginn der Ausstellung bis hin zu jedem Objekttext, war der Sprachstil von einem wissenschaftlichen Duktus geprägt. Insbesondere schien hier ein kulturwissenschaftliches Vokabular Verwendung zu finden. Die Texte waren vorzugsweise passivisch formuliert, was den Eindruck des Wissenschaftlichen unterstützte.

Zudem wurden die Autor\_innen der jeweiligen Texte nicht genannt. Bis zum Ende der Ausstellung war die Autor\_innenschaft nicht erkennlich. Obwohl hinter der ersten prolog-artigen Tafel ein Verweis auf die Sprachver-

wendung innerhalb der Ausstellung gegeben wurde, wurde die subjektive Sichtweise auf die dargestellte Geschichte nicht benannt. Die Autor\_innen blieben im Verborgenen, wodurch der Eindruck einer wissenschaftlich neutralen Autorität vermittelt wurde (vgl. Bal 2002, S. 94).

Die in der Ausstellung gezeigten Objekte (hier beziehe ich mich auf die Räume 1-7) wurden alle in schlichten Glasvitrinen gezeigt.<sup>18</sup> Zwischen den Objekten und Besucher\_innen wurde so eine Distanz erzeugt. Das sicherlich aus konservatorischen Gründen nicht berührbare Original, wurde durch die Inszenierung hinter Schaukästen tendenziell in seiner Zeugnishaftigkeit ausgestellt: die diversen Textebenen beschrieben den historischen Kontext und gaben somit eine bestimmte Lesart vor, die das Objekt in eine Perspektive vereinheitlichte.<sup>19</sup> Die Sichtbarkeit der Objekte bewirkte in Verbindung mit dem vermeintlich neutralen Objekt die Illusion von dokumentarischem Gehalt.

### Die vereinzelte künstlerische Rede<sup>20</sup>

In starkem Kontrast zu der wissenschaftlichen Wahrheitsrede stand der Modus des Erzählens in Raum 8. Den hier gezeigten Objekten wurde im Gegensatz zu den Objekten der anderen Ausstellungsräume sehr viel mehr Platz eingeräumt. Verhältnismäßig viele Sitzgelegenheiten erlaubten es, die Objekte auch in Ruhe zu betrachten, außerdem konnten Besucher\_innen sich den Exponaten von unterschiedlichen Richtungen und Entfernungen nähern und diese betrachten. Während die Objekte der anderen Räume auf

<sup>18</sup> Mit Ausnahme des Statuen-Ensembles in Raum 7. Auf die Spezifik der Darstellung gehe ich in Kapitel 2.3.7 ein.

<sup>19</sup> Eine ausführlichere Diskussion des Verhältnisses findet in Kapitel 3.2.1 am Beispiel der ausgestellten *Colon*-Figuren statt.

<sup>20</sup> Hier handelt es sich um eine idealtypische Verdichtung. In den Räumen werden auch Positionen von aktivistischen Interventionen gezeigt, die jedoch auch in der Darstellung auf die subjektive Sicht reduziert werden.

den hüfthohen Podesten fixiert waren, eine bestimmte Gehrung an den Podesten und somit die Reihenfolge des Betrachtens vorgegeben war, konnte ich mich in Raum 8 den Objekten aus unterschiedlichen Richtungen nähern. Die Objekte bekamen so ihren Raum, um sich in ihrer Wirkung<sup>21</sup> entfalten zu dürfen, so der Eindruck. Dieser Eindruck wurde durch die Objekttexte unterstützt: hier waren Autor\_innen bzw. Künstler\_innen zu den einzelnen Objekten angegeben. Die Objekttexte rahmten die gezeigten Exponate als künstlerische Stimmen zu einem postkolonialen Thema. Die Betonung der subjektiven künstlerischen Position war hier augenscheinlich, und wurde durch die einzelne Nennung der jeweiligen künstlerischen Arbeiten auf dem Raumplan nochmals aufgegriffen und verstärkt.<sup>22</sup>

Lose und unverbundene Exponate, die einer Autor\_innenschaft klar zugeordnet wurden, standen der wissenschaftlichen Wahrheitsrede insofern entgegen, dass sie nicht mit derselben Autorität sprachen. Die künstlerischen Positionen wurden in ihrer Subjektivität (mittels ihrer Namen, aber auch in ihrer Darstellung im Raum) gezeigt. Dies war nicht per se problematisch,

<sup>21</sup> Die Wirkung der künstlerischen Arbeit im Rahmen des Ausstellungsnarrativs zu untersuchen wäre ein Unterfangen, das den Rahmen meiner Arbeit überschritten hätte. Die Ambivalenzen, die sich durch die unterschiedlichen Formen der Wahrheitsrede abzeichneten, lassen das Projekt aber lohnenswert erscheinen. Einige Gedanken dazu: Jacques Rancière schreibt in *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (2006) zur politischen Kunst, dass diese eine „emanzipierte[-in]“ hervorbringe, darüber, dass sie Konflikte abbilde oder eine politische Botschaft vermittele. Sie ermögliche die *Aufteilung des Sinnlichen*, die eingeübte Sichtweisen aufbrechen lasse und zum *Dissens* anrege. Dem stellt er die Kunst entgegen, die im pädagogischen Modus arbeite, die eine vermeintlich klare Botschaft vermittele und die den die Zuschauer\_in aufkläre. So nehme sie aber eine „Ersatzfunktion“ für die Politik ein und würde sich in „Kategorien des Konsens [...] verwirklichen“ (2006, S. 96). Mit der Ausstellung von vereinzelten künstlerischen Positionen im Raum der Gegenwartsgeschichte, delegierte der die expositorische Akteur\_in das streitbare Feld der Gegenwart an das Feld der Kunst, das eher einem pädagogischen Modus zu fähren schien, so mein erster Eindruck (auch im Rückblick im Gespräch mit dem Kurator Dezember 2016).

<sup>22</sup> Der Raumplan gibt für die Räume 1-7 die jeweiligen Bereichsthemen an, nur für Raum 8 werden sämtliche ausgestellte künstlerische Positionen gelistet. Interessanterweise sind für Raum 8 auch die sog. Infografiken als subjektive Position angeführt.

jedoch fand im Kontext der Ausstellung eine Hierarchisierung der Positionen statt: Indem die wissenschaftliche Autorität mittels der Wahrheitsrede der anderen Räume ihre performative Wirkung entfaltete, wurde den künstlerischen Positionen ein beschränkteres Maß an Aussagekraft zugeschrieben. Zwar wurden gegenwartsbezogene Themen in den künstlerischen Arbeiten verhandelt, die ansonsten nicht in der Ausstellung sichtbar wurden. Da diese aber zum Schluss der Ausstellung gezeigt wurden, wirkten die Arbeiten eher als Momente der Katharsis zum Ende der Ausstellung.

### Die Geste des inkludierenden Zeigens

Schon vor dem Eintritt in die Räume der Sonderausstellung wurde ich auf die inklusive Umsetzung der Ausstellung aufmerksam gemacht. Besonders bemerkbar wurde dies in an drei sich wiederholenden Momenten:

- a) das taktile Bodenleitsystem war durchgängig während des Rundgangs auf dem Boden sichtbar (für Sehende)
- b) die jeweiligen Themenräume vermittelten ihre Inhalte neben der deutschen und englischen Sprache auch mittels deutscher Leichter Sprache und einem integrierten Bildschirm, der in deutscher Gebärdensprache kommunizierte
- c) 16 inklusive Kommunikationsstationen (IKS) boten jeweils zu Beginn eines Themenraums sowie weiter hinten je Raum einen Zugang zum Thema, der sinnlich erfahrbar sein sollte. Die jeweiligen IKS waren wesentlich niedriger als die ausstellungstypischen grauen Podeste und zeigten in der Regel ein frei zugängliches Exponat, was bedeutete, dass hier auch auf die markanten Glasvitriolen verzichtet wurde. Das ausgestellte Objekt griff ein Thema auf, welches in seiner unmittelbaren Nähe erzählt wurde und machte es haptisch (z.B. IKS mit ertastbarer *Colon-*

Figur, Raum 1), akustisch (IKS zum Lautarchiv, Raum 3) oder olfaktorisch (IKS zur Kaffee-Produktion, Raum 8) zugänglich.

Die Darstellung der Objekte in den IKS war vorrangig, der Text rückte hier in den Hintergrund. Spezielle Symbole, die auf den IKS angebracht waren, forderten Besucher\_innen zusätzlich auf, mit den Objekten zu interagieren. Das auratische Moment (Benjamin [1939], 2008), welches mit den Glasvitriolen der anderen Objekte erzeugt wurde, war hier aufgehoben. Das vermeintliche Original des historischen Zeugnisses, was für die übrigen Ausstellungsräume beansprucht wurde, trat zugunsten eines inklusiven Zugangs mittels anderer Repliken in den Hintergrund. Die Texte der jeweiligen IKS waren relativ knapp gehalten, mit auffallend kurzen Sätzen. Zudem waren die Texte der IKS auf drehbaren Tonnen angebracht und diese wurden jeweils an den IKS befestigt. Jede Seite der Tonne kommunizierte einen vergleichbaren Text zum ausgestellten Objekt, doch musste ich erst in den Kontakt mit der Tonne kommen und die Sprache, mit der ich informiert werden wollte, mit der Hand auswählen. In mindestens zwei Momenten befand ich mich also im körperlichen Kontakt mit den IKS. Der Text, den ich im bisherigen Ausstellungsverlauf rein optisch an den Ausstellungswänden erfuhr, wurde mir hier erst im Akt der Berührung ersichtlich. Auch das Objekt war meinen nicht-visuellen Sinnen<sup>23</sup> zugänglich.

Ich möchte mit der Geste des inkludierenden Zeigens auf den spezifischen Modus des Erzählens an dieser Stelle verweisen: die textlichen Ebene trat an den IKS zugunsten der Objektebene zurück. Die Grenze zwischen

---

<sup>23</sup> Dies galt nicht für alle IKS gleichwertig. Die erste IKS in Raum 3 stellte ein Mikroskop zur Verfügung, worunter der Krankheitserreger zu sehen gegeben war, den Robert Koch untersuchte. Die zweite IKS in Raum 6 zeigt ein Gemälde, das durch eine Hörstation erweitert wurde, die eine Bildanalyse zu hören gab. Diesen visuell operierenden IKS war gemeinsam, dass sie den Seh-Sinn in einem anderen Modus miteinbezogen als er in den anderen Ausstellungsräumen gefordert war.

Objekten und Besucher\_innen wurde hier für einen Kontakt tendenziell frei gegeben. Dem stand die wissenschaftliche Wahrheitsrede diametral entgegen: hier wurde der\_die Besucher\_in mit der vermeintlich wissenschaftlichen Neutralität dazu verführt, das von ihr\_ihm distanzierte Objekt als Zeugnis zu betrachten.

Jedoch entwickeln die drei Modi des Erzählens innerhalb der Ausstellung ein hierarchisiertes Verhältnis zueinander. Anhand des Aufbaus der Raumtexte kann dies exemplarisch gezeigt werden: Während die Raumtexte an erster Stelle<sup>24</sup> die deutschsprachigen Texte anführten, gefolgt von den englischsprachigen, kamen als letztes die Texte in deutscher Leichter Sprache.<sup>25</sup> Hier konnte die Hierarchisierung der verschiedenen Erzählmodi visuell nachvollzogen werden: die wissenschaftliche Wahrheitsrede wurde als Hauptorientierung gesetzt, während die Leichte Sprache nach außen abgedrängt wurde. So erhielt der wissenschaftliche Modus einerseits Priorisierung, andererseits war er auch in seiner räumlichen Anwesenheit der dominanteste. Sämtliche Räume wurden im Modus der wissenschaftlichen Wahrheitsrede erzählt, so bildeten sie das Hauptnarrativ der Ausstellung. Dem gegenüber standen die Gesten des inkludierenden Zeigens an den IKS; diese erschienen innerhalb der Räume vereinzelt. Die singularisierte künstlerische Rede nahm demgegenüber eine Sonderstellung ein. Sie war ausschließlich im Raum 8 vertreten und erschien als experimentelles Format.

Diese Formen der Rede und des Zeigens entfalteten wie eben herausgearbeitet in der Ausstellung ihre Wirkung, in der die Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen verwickelt waren. Diese näher darzulegen und auf die machtkritischen Aspekte dessen einzugehen, wird Ziel des nächsten Kapitels sein.

<sup>24</sup> Von links nach rechts orientierend, wie es für die deutsche Sprache üblich ist.

<sup>25</sup> Die Position der Bildschirme mit deutscher Gebärdensprache ist variabel auf den Raumwänden.

### 2.3 Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen

Bis hierher habe ich die diskursiven Rahmungen des Deutschen Historischen Museums skizziert. Es folgt nun die exemplarische Darstellung von Repräsentationsanalysen Schwarzer und of Color Positionen aus der Sonderausstellung. Während die ersten beiden Unterkapitel (2.3.1. und 2.3.2) anhand eines Displays die Ambivalenzen der Ordnungsherstellung sowie Blickverhältnisse thematisieren, nehme ich hier Objekte in den Blick, die im Modus der wissenschaftlichen Wahrheitsrede erzählt wurden. Dem standen die Exponate, die in den darauffolgenden Kapiteln besprochen werden, entgegen (2.3.3. und 2.3.4). Diese waren von der Geste des inkludierenden Zeigens geleitet und entfalteteten mit den darin zu sehenden Repräsentationen Schwarzer Positionen eigene Ambivalenzen, die es näher darzustellen gilt. Daran schließen drei Unterkapitel an (2.3.5, 2.3.6 und 2.3.7), die sich Objektkonstellationen in der Ausstellung annähern. Indem ich die vom expositorischen Akteur nahegelegten Deutungen der Objekte einer Gegenlektüre durch Fachliteratur unterziehe, kann ich weitere Bedeutungsschichten, die den Repräsentationen in der Ausstellung verdeckt wurden, freilegen. Da dies eine repräsentationskritische Arbeit ist, liegt der Fokus meiner Analyse auf der Rekonstruktion von Machtverhältnissen, die in diesem Ausstellungsraum sichtbar wurden.

### 2.3.1 Ambivalenzen des Ordners: *Colon*-Figuren

*„Das ‚weiße Auge‘ befindet sich stets außerhalb des Rahmens – aber es sieht und ordnet alles, was darin ist.“  
(Hall 1989, S. 159)*

Die Ausstellung wurde mit einem prologartigen Raum eröffnet: Mit Eintritt in die Ausstellung bewegten sich die Besucher\_innen auf einen Winkel zu, der durch eine Ausstellungswand und dem Display mit den *Colon*-Figuren gebildet wurde. Diese schulterhohe, verglaste Vitrine wurde durch die Deckenbeleuchtung zusätzlich betont und bestach durch die Anordnung der darin gezeigten Figuren: auf grauen Stelen wurden elf aneinandergereihte Figuren gezeigt, die alle in dieselbe Richtung blickten (außer die äußerst rechte, diese blickte in Richtung des Objektgruppentextes auf der Vitrine). Jede der Figuren war unterschiedlich in Form und Größe, doch ähnelten sie sich in ihrer erdigen Farbgebung und wurden durch die Präsentation auf den Stelen im Anschein von Ähnlichkeit gezeigt. Die gruppierte Anordnung der unterschiedlichen Figuren konnotierte eine ethnologische Zurschaustellung, die ein wenig durch die Anordnung auf den grauen Stelen innerhalb der Vitrine aufgebrochen wurde.

Dieses Display berührte mich seit meinem ersten Rundgang (im Sinne eines *Punctums*); nicht nur, weil es das erste Objektensemble der Ausstellung war, sondern, weil die darin gezeigten Figuren mich anblickten und zugleich gefangen wirkten. Ich meinte angesehen zu werden; doch erst auf den zweiten Blick merkte ich, dass ihr Blick nicht in meine Augen, sondern auf meinen Körper gerichtet war. Um mir ins Auge zu schauen, wäre es nötig gewesen, die Figuren erhöhter zu präsentieren. Mich ließ die Frage nicht

los, warum die Figuren nicht so gezeigt wurden, dass sie mich anblickten.<sup>26</sup> Zugleich wirkten sie in dem Display eingesperrt, gezwungen (bzw. verordnet) stramm zu stehen und dem Blick von oben ausgesetzt.

Der Ausstellungstext problematisierte mehrfach die Sammlungspraxis europäischer Museen. Gleich zu Beginn der Ausstellung hieß es:

*„[...]Die Überlieferung wirft in heutiger Sicht einen Widerspruch auf: Den abwesenden Perspektiven der Kolonisierten steht der große Umfang von Sammlungen und Archiven gegenüber, die im kolonialen Machtkontext entstanden, ihn stützten und verwalteten. Die Ausstellung zeigt deren Ordnungen und Sichtweisen und legt Geschichten und Bruchlinien offen.“  
(Ausstellungstext)*

Während dieser Hinweis auf der Raumwand angebracht war, wurden die *Colon*-Figuren<sup>27</sup> daneben gezeigt. Die gruppierte Darstellungsweise legte es nahe, die Figuren als eine Objektgattung zu betrachten. Doch der Objektgruppentext offerierte hier eine andere Betrachtungsweise:

28

<sup>26</sup> Der expositorische Akteur verfolgte in dieser Ausstellung mehrere Ziele, die mitunter zu Ambivalenzen führten. An diesem Display erschien es mir auch plausibel zu argumentieren, dass Besucher\_innen, die einen Rollstuhl nutzten oder wesentlich kleiner waren als ich, den *Colon*-Figuren auf Augenhöhe begegneten, ohne sich bücken zu müssen. Die niedrige Anbringung des Objekttextes sprach für diese Annahme. Hier durchkreuzten sich Ziele der Inklusion divers positionierter Besucher\_innen mit Zielen der Sensibilisierung für kolonisierte Positionen.

<sup>27</sup> Während der Objektgruppentext von „Kolonfiguren“ spricht, greife ich den in der Ethnologie etablierteren Begriff der *Colon*-Figuren auf. Etymologisch ist die Herkunft nicht in Gänze geklärt, es gibt Verweise darauf, dass mit dem Begriff *colon* in abschätziger Weise von in Frankreich Lebenden auf die französischen Siedler\_innen in den Kolonien Bezug genommen wurde. Julius Lips bezog sich auf den Begriff der *Colon*-Figuren, wie es auch die deutschsprachige Auseinandersetzung von Jens Jahn fortsetzt (1983, für weitere Ausführungen siehe Glasman 2012, S. 81f).

„Den dieser Ausstellung zugrundeliegenden Sammlungen und Archiven sind vorrangig die europäischen Sichtweisen auf die Kolonisierten eingeschrieben. Eine Umkehr dieser Blickrichtung ermöglichen die „Kolonfiguren“, die ab Ende des 19. Jahrhunderts die sich verändernden Machtverhältnisse widerspiegeln. Sie zeigen den afrikanischen und ozeanischen Blick auf die Symbole und das Personal der Kolonialherrschaft: Posen, Bekleidung und Verhaltensweisen von Europäern werden interpretiert und alltägliche Beobachtungen und individuelle Charakterzüge aufgegriffen. Auch afrikanische Soldaten, die im Dienst der Kolonialmächte standen, zählen zum Repertoire. 1937 veröffentlichte der deutsche Ethnologe Julius Lips im US-amerikanischen Exil eine wegbereitende Zusammenschau von Kolonfiguren. Die politischen Verhältnisse im Nationalsozialismus motivierten seine Lesart der Darstellungen, denen er ein antikoloniales und satirisches Potenzial zuschrieb“ (Ausstellungstext, Hervorhebungen A.F.).<sup>28</sup>

Während der Ausstellungstext von abwesenden Perspektiven sprach, rahmte der Objektgruppentext die Figuren als Spiegelungen Kolonisierter der damaligen kolonialen Verhältnisse. Ich wurde aufgefordert, die Figuren nun als Kommentare von Kolonisierten wahrzunehmen. Die *Colon*-Figuren wurden hier als Gattung (Repertoire) gezeigt, jedoch mit Verweis auf den Blick von Kolonisierten auf koloniale Verhältnisse. Einerseits wurde also auf das Thema eurozentrischer Ordnungslogiken aufmerksam gemacht, andererseits drängte sich das Thema des Blicks (siehe Hervorhebungen im Objektgruppentext, aber auch Darstellungsweise der Figuren) auf. Diese Aspekte stärker herauszuarbeiten, wird Ziel der nächsten Absätze und des nächsten Kapitels (2.3.2) sein.

<sup>28</sup> Interessanterweise hebt der Objekttext neben verschiedenem Personal der Kolonialherrschaft, das in den Figuren gezeigt werde, afrikanische Kolonialsoldaten in besonderer Weise hervor. Die Ambivalenz der Figur des Kolonialsoldaten für das Ausstellungsnarrativ werde ich in Kapitel 2.3.6 thematisieren.

Während der expositorische Akteur als eines seiner Ziele das Offenlegen von europäischen Ordnungen und Sichtweisen deklarierte, versammelte er in der neben anliegenden Vitrine Objekte, die aus dem Bestreben europäischer Sammler\_innen sowie ethnologisch motivierten Klassifizierungsbestreben deutscher Museen stammten, ohne dies explizit zu machen. Ein Hinweis darauf ließ sich zwar aus der Nennung der Sammler\_innen in der Objektkennung ableiten, dennoch wurde nicht offengelegt, aus welcher Motivation heraus diese Objekte in hiesigen Museen gesammelt wurden. Mit Verweis auf den Ethnologen Julius Lips wurde ich darauf hingewiesen, dass es seiner wissenschaftlichen Praxis des Ordnen bedurfte, um die *Colon*-Figuren überhaupt lesbar zu machen. Die Anwesenheit dieser als kolonisierte Blicke gerahmter Figuren in der Ausstellung war laut expositorischem Akteur zu verdanken: a) den Sammlungsmotivationen von europäischen Kolonist\_innen und b) der ethnologischen Arbeit von Lips. Beide Rahmensetzungen entstammten einer eurozentrischen Praxis, durch die hindurch die *Colon*-Figuren erst erkennbar wurden.

Die Objektkennungen (aber auch der Objektgruppentext) erwähnten die unterschiedlichen geografischen Kontexte aus denen die einzelnen Figuren stammten, verzichteten jedoch darauf kenntlich zu machen, dass die Künstler\_innen bzw. Handwerker\_innen, die diese Figuren geschaffen hatten, unbekannt waren und sind. Stattdessen wurde – wenn bekannt – kommentarlos der Sammler der Figur benannt. Die durchgängig passive Formulierung des Objekttextes unterstützte die mangelnde Wahrnehmung afrikanischer Autor\_innenschaften der *Colon*-Figuren. Edward Graham Norris verweist in seinem Beitrag zum Begleitband der Ausstellung *Colon – Das schwarze Bild vom weißen Mann* (München, 1983) zusätzlich darauf, dass *Colon*-Figuren aus unterschiedlichen Verwendungskontexten stammen.

Wie schon Julius Lips Deutung der Figuren erstaunlich geschichtsvergessen<sup>29</sup> und ohne Berücksichtigung des Gebrauchskontexts<sup>30</sup> vorging (vgl. Norris 1983, S. 16), verfuhr an dieser Stelle auch der expositorische Akteur. Einziges Entscheidungskriterium für die Präsentation der Figuren an dieser Stelle schien der Bezug der Figuren auf koloniale Verhältnisse zu sein.

Die dem Display zugrunde liegende Ordnungskategorie der *Colon*-Figuren konnte also auf Julius Lips Arbeit<sup>31</sup> von *The Savage Hits Back* ([1937] 1983) zurückgeführt werden. Dass Lips auch im Objektgruppentext benannt wurde, unterstützt diese Deutung. Vor dem Hintergrund, dass das selbstdeklarierte Ziel der Ausstellung das Aufzeigen von Ordnungskategorien und Sichtweisen war, erstaunt es, dass hier Kategorisierungen Anwendungen fanden, die im historischen Kontext nationalsozialistischer Ideologien (wenn auch als Gegenentwürfe) zu verorten sind. Lips politisch ambitionierte Lektüre der *Colon*-Figuren schien indes Strahlkraft bis auf die Präsentation der Figuren im Ausstellungskontext zu haben. Der Titel seines 1983 in

---

29 Lips versammelte unter dem Begriff *Colon* sämtliche Figuren, die in kolonialen Beziehungen von 35 Jahren bis knapp 500 Jahren entstanden sind. Dieser an den Figuren sichtbare Kulturkontakt mit Europäer\_innen wurde somit zum Ordnungskriterium, so Norris (vgl. Lips 1937, erster Teil, zit. nach Norris 1983, S. 16).

30 Norris unterzieht in dem zitierten Beitrag die *Colon*-Figuren einer Deutung als religiös-kultische Gegenstände (vgl. ebd. 15, 59ff).

31 Erstaunlich war an dieser Stelle ein Detail, dass für das Ausstellungsnarrativ grundsätzlich nebensächlich erscheint: Die Arbeit von Julius Lips wurde als subversive Arbeit gegen nationalsozialistische Ideologien gerahmt. Letzteres ist bemerkenswert, da im Ausstellungsnarrativ das Thema des Nationalsozialismus, insbesondere Kontinuitäten zwischen der Shoah und dem deutschen Kolonialismus, trotz vorhandener Forschung (vgl. u. a. Kontinuitätsthese siehe Zimmerer 2011, Diskontinuitätsthese siehe Langbehn und Salama 2011) konsequent ausgeblendet wurde. Ich möchte an dieser Stelle auf die Fotografie zum Ende der Ausstellung hinweisen (*Unterspülter Bahndamm zwischen Keetmanshoop und Lüderitz*, aus dem Album Liddy Forkel, auch als Umschlagsfoto für den Ausstellungskatalog in Verwendung), die im post-nationalsozialistischen Bildgedächtnis Assoziationen von der Fotografie Stanislaw Muchas vom Einfahrtstor des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau kurz nach der Befreiung 1945 hervorrufen (vgl. Hamann 2006 in Gerhard). Für weitere Überlegungen zum postkolonialen Gedächtnis im Kontext der postnationalsozialistischen Bundesrepublik, siehe Messerschmidt 2008.

deutscher Sprache veröffentlichten Werks *Der weiße im Spiegel des Farbigen* umreißt stärker seine Perspektivnahme gegenüber den Objekten. Lips sah die Arbeiten außereuropäischer Künstler\_innen als Spiegel „des weißen Manns“ und gab damit mehr über seine eigene Position preis, als die der europäischen Rezipient\_innen angesichts menschenverachtender historischer Umstände (vgl. Norris 1983, S. 16).

Die Anwesenheit kolonisierter Perspektiven in der Ausstellung verdankte ich so einerseits der europäischen Sammlungspraxis und zugleich der Deutung von Lips. So wurde die koloniale Praxis des Sammelns in Verschränkung mit der Arbeit eines Ethnologen – beides Modi der kolonialen Aneignung außereuropäischer Gebiete – Voraussetzung für die Präsentation der *Colon*-Figuren als antikoloniale Kommentare. Vermittelt über den kolonisierenden Sammler und den Ethnologen wurde die Figur als Widerständiges zu sehen gegeben, ohne die Ambivalenzen in der Geste des Zeigens explizit zu machen. Mit dem stillschweigenden Rückgriff auf eurozentrische, hier hegemonial wissenschaftlich etablierter Ordnungskategorien, wurden die Repräsentationen kolonisierter Positionen in ihrer Pluralität beschnitten. Sie wurden im Nimbus einer homogenisierenden Kategorie (*Colon*-Figuren) gezeigt, ohne auf die unterschiedlichen Verwendungskontexte oder Autor\_innenschaften aufmerksam zu machen.

Im anschließenden Kapitel werde ich die Blickverhältnisse, die in der Inszenierung wie auch durch den Objektgruppentext der Figuren relevant werden, thematisieren.

### 2.3.2 Blickregime I: *Colon*-Figuren und Poster

*„Der Weiße hat 3000 Jahre das Privileg  
genossen anzuschauen, ohne  
angeschaut zu werden.“  
(Sartre [1948] 1965, S. 189)*

Während der letzte Abschnitt versuchte, die Reproduktion kolonial begründeter Ordnungen herauszuarbeiten, möchte ich hier auf einen weiteren Aspekt in der Darstellungspraxis dieses Displays eingehen. Der expositorische Akteur (wie auch Lips Arbeit) rahmten die *Colon*-Figuren als Objekte, die von sich aus etwas bezeugen. Sie wurden als von sich aus sprechende Kommentare, als Spiegel, in dem koloniale Machtverhältnisse gebannt seien, gezeigt. Der Blick von Kolonisierten auf historische Prozesse wurde in diesen Objekten zeugnishaft ausgestellt. Trotz der verschiedenen Metaphern des Blicks, die sowohl in der Präsentation der Figuren angelegt waren (alle in eine Richtung blickend) als auch im Objektgruppentext bedient wurde, vermochte der expositorische Akteur es nicht, auf das Subjekt des Betrachtens – der die Ausstellungsbesucher\_in – einzugehen oder das Konstruktionsverhältnis der Blickenden offenzulegen.

Ich möchte an dieser Stelle die Aufmerksamkeit meiner Leser\_innen auf einen weiteren Blickfang der Ausstellung richten. Beim Eintritt in den Raum 4 *Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen* im kolonialen Verhältnis erregte ein Poster meine Aufmerksamkeit. Das Plakat zur Ausstellung *Samoa Unsere neuen Landsleute* von 1900/1901 wurde im Bereich „*Völkerschau*“ und *Kolonialausstellung* gezeigt.<sup>32</sup> Dieses Bild löste seit meinem ersten Rundgang

<sup>32</sup> Ich verzichte darauf das Bild hier erneut abzubilden. Für neugierige Leser\_innen kann das Bild in der Pressemappe des DHM zur Ausstellung eingesehen werden (vgl. DHM\_Pressemappe, S. 23).

Unbehagen in mir aus. Die exotisierende Darstellung einer of Color Frau für die Bewerbung von sog. „*Völkerschauen*“ erschien mir als ein historisches (dadurch nicht minder schwieriges) Phänomen, dessen wiederholtes Zeigen im Rahmen der Ausstellung sich mir nicht erklärte.<sup>33</sup> Die Spannungen zwischen der exotisierenden, sexistisch-rassistischen Darstellung einer imaginierten<sup>34</sup> Woman of Color auf dem Plakat ließen sich durch den Objekttext nur zaghaft abmildern. Dieser verwies darauf, dass:

*„Zur Steigerung der Besucherzahlen wurden „Völkerschauen“ exzessiv mit Anzeigen und Plakaten beworben, die sich vorherrschender Stereotype bedienten. Anlässlich der deutschen Inbesitznahme Westsamoas bewarb dieses Plakat eine Gruppe von Samoanern, die von Mai 1900 bis Sommer 1901 durch deutsche Städte tourte. Veranstalter der Schau waren die Brüder Marquardt, die bereits in den 1890er Jahren eine „Völkerschau“ mit Teilnehmern aus dem Pazifik durchgeführt hatte.“ (Objekttext, Durchstreichung, A.F.)*

Was wollte der expositorische Akteur hier vermitteln? Im ersten Satz erfuhr ich, dass Besucher\_innenzahlen gesteigert werden mussten und „die Schauen“ deswegen beworben wurden. Dies geschah mittels vorherrschender Stereotype, was im Nebensatz benannt wurde. Die argumentative

<sup>33</sup> Mein Unbehagen setzte sich fort als ich im Zuge der Recherche die Kritik der Historikerinnengruppe *Kolonialismus im Kasten* an der Kolonialismus-Vitrine in der Dauerausstellung las. Hier kritisierten sie u. a. auch die Zurschaustellung eines Plakats, das mit exotisierenden Darstellungen für „*Völkerschauen*“ warb (vgl. *Kolonialismus im Kasten* 2017). Zusätzlich wurde das Plakat der Samoa-Ausstellung *Unsere neuen Landsleute* in der frei zugänglichen Pressemappe vom DHM als Bildmaterial zur Verfügung gestellt (vgl. DHM\_Pressemappe, S. 23). Der Internetauftritt der Berliner Lokalsenders RBB warb u. a. mit dem Poster für die Sonderausstellung des DHMs (vgl. rbb 2016).

<sup>34</sup> Wie der Objekttext hinweist, werden in dem Poster Stereotype bedient. Eine ikonologisch angelehnte Deutung des Bildes, würde das eurozentrisch-christliche Konstruktionsverhältnis der Bildkomposition offenlegen.

Vorrangstellung in der Erzählung lag im Akt des Bewerbens. Hier trat der Begriff des Exzessiven aus der Wortwahl des Textes hervor, da er nicht der vermeintlich historisch-nüchternen Stimme des restlichen Objekttextes entsprach. Der Begriff des Exzesses konnotiert eine ethnologische Benennungspraxis von rituellen Handlungen. Mit Mieke Bal will ich dahin argumentieren, dass hier eine Form des Überschussdiskurses zwischen visuellem und textlichem Zeichensystem sichtbar wird (vgl. Bal 2002, S. 80). Der expositorische Akteur wie auch ich wurden dazu verflochten, dem Exzess der erotisch-exotischen Aufgeladenheit des Posters zu verfallen; dies scheint in dem Begriff des Exzesses auf. Die mich durch den Raum schon anblickende Woman of Color zog mich in den Bann.

Ich möchte noch einmal darauf zurückkommen, warum mich das präsentierte Poster bestach (im Sinne eines *Punctums* nach Barthes). Mein *oppositionelles Blicken* (hooks, vgl. Kap. 1.4) versetzte mich in eine Starre. Die visuelle Präsenz in diesem Ausstellungsraum, dieses von einem *weißen* Künstler bzw. Grafiker imaginierte Bild einer Woman of Color versetzte mich in einen Stich. Ihre erotisierte sexistisch-rassistische Darstellung auf dem Poster sowie das unkritische Zeigen dessen, ließen mich erstarren. Der expositorische Akteur präsentierte das auf Stereotype zurückgreifende Poster ohne nachvollziehbare Momente der Irritation eines hegemonialen Blicks.

Ich komme damit auf die Spannung zu sprechen, die sich schon in der Darstellungsweise der *Colon*-Figuren andeutete. Die Tendenz, den die Betrachter\_in des Spektakels (Hall [1997] 2016, S. 108-166) nicht zu thematisieren, ließ sich als gemeinsames Moment für beide erwähnte Exponate anführen: sei es im gesamten Objekttext der Figuren wie auch durch die Präsentation der Figuren als erniedrigte oder der wiederholt zur Schau gestellten Samoaner\_in. Es war der geschichtlich vergangene europäische Blick: der Blick der Sammler\_innen, der Blick der Kolonisierten auf koloniale Machtverhältnisse, oder Lips offenbarender Blick, oder für das Poster, der

stereotypisierende Blick des Grafikers. Das Subjekt des Blickens – die der Ausstellungsbesucher\_in – wurde weder von den *Colon*-Figuren angeblickt noch in den Texten angesprochen.

Der Umgang mit den Objekten in dem ersten Display der Ausstellung war geleitet von der Vorstellung, dass das Zu-Sehen-Gegebene auf mich direkt wirken könne. Sigrid Schade und Silke Wenk betonen im Umgang mit visuellen Repräsentationen hingegen, dass „[d]ieser Mythos [der unmittelbaren Verständlichkeit des Visuellen] lange Zeit den Blick auf Wechselwirkungen zwischen westlicher und nicht-westlicher Kultur und erst recht auf die hier wechselseitigen Bezugsrahmen nicht-westlicher Kulturen versteckt“ (2011, S. 166) hätte. Vielmehr befördere dieser Blick auf das so konstruierte Fremde die Konstruktion von dem Eigenen „[...]als kulturelle Ganzheit und Geschlossenheit [...]“ (ebd., S. 166) unter Verkennung des Konstruktionscharakters. Indem mein Blick eben nicht bewusst in das Ausgestellte verwickelt, mein Blickverhältnis auf seinen konstruierenden Moment hin befragt wurde, lief die Präsentation im schlimmsten Fall Gefahr, dem kolonial-rassistisch-sexistischen Blickregime (Silverman 1997) zuträglich zu sein.

### Zwischenfazit I

Auf die übergeordnete Frage hin, wie Schwarze und of Color Positionen im Rahmen der Ausstellung repräsentiert wurden, wollte ich an beiden Beispielen plausibilisieren, dass Schwarze und of Color Positionen dem *kolonialen Blick* (Zeller 2010) preisgegeben wurden, ohne dass die eigene Involviertheit in den Akt des Blickens hinterfragt wurde. Da Repräsentationen stets in den Spuren ihrer eigenen Geschichte stehen, wie ich mit Hall eingangs argumentiert habe, stellte sich auch die Exposition Schwarzer und of Color Positionen hier in den Kontinuitäten ihrer Geschichte dar. Das Subjekt des Blickes – die der Ausstellungsbesucher\_in – wurde dazu verführt das *Vorgesehene* (Silverman,

zit. nach Schaffer 2008, S. 114 und 147) zu re-aktivieren. Wenn die Objekttexte Praktiken des Blickens verhandeln, so wurde dies in die Vergangenheit verlagert. Die Praxis des Blickens erschien hier als ein zeitlich isolierbares Moment.<sup>35</sup> Nicht nur wurde damit Geschichte als Vergangenes thematisiert, von dem ich als Besucher\_in distanziert wurde, auch wurde darin der gegenwärtige hegemoniale *weiße Blick* verschleiert.

Audre Lorde bezeichnete mit dem Begriff *mythical norm* die Nicht-Thematisierung eurozentrischer Sichtweisen (vgl. ebd. [1984], 2007). Wie auch der expositorische Akteur hinter den Text trat und mit einem Blick aus dem Nirgendwo die Geschichte erzählte,<sup>36</sup> wurde die Betrachter\_innenposition im Hauptnarrativ der Ausstellung verkannt. Ich hoffe gezeigt haben zu können, dass die Texte zwar für eine Sensibilisierung der Sichtweisen appellierten, in der *Geste des Zeigens* dies jedoch unterlaufen wurde. Während der expositorische Akteur das metamuseale Problem des verantwortungsvollen Umgangs mit eurozentrischen Ordnungen proklamierte, war er im Akt des Ausstellens abermals mit dem Problem konfrontiert und griff auf alternierende Kategorisierungen zurück, deren Ambivalenzen nicht – wie zu erwarten gewesen wäre – offengelegt wurden.

Die Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen erschienen in dieser Ausstellung vielmehr als Legitimationsstrategie einer Inszenierung widerständiger Momente.<sup>37</sup> Christian Kravagna beobachtet für ethnolo-

35 Dem gegenüber machen feministische Theoretiker\_innen seit Jahrzehnten auf die gesellschaftlich-historisch-technologische Bedingtheit des kulturellen Bilderrepertoires (U. a. *Screen* bei Kaja Silverman 1996, zit. nach Schaffer 2008) aufmerksam.

36 Eine dezidierte Kritik zum Blick aus dem Nirgendwo als einem aufklärerischem europäischen Ideal in Bezug auf die westliche Philosophie, siehe Farr 2005.

37 In gegenwärtigen kulturhistorischen und ethnologischen Ausstellungen mit postkolonialem Impetus lässt sich derzeit eine Tendenz in dieser Richtung des Ausstellens beobachten: Die zeitgleich gezeigte Ausstellung im Landesmuseum Hannover *Heikles Erbe* (bis Ende Februar 2017) stellte als letztes Ausstellungsstück eine *Colon-Figur* aus; die Ausstellung *Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit* an der Kunsthalle Bremen (von August bis November 2017) nutzte *Colon-Figuren*, um alternative Blicke auf die Sammlungsgeschichte

gische Museen, dass diese vermehrt in die postkoloniale Reflexion gehen und postkolonial inspirierte Konzepte oberflächlich übernehmen, ohne deren Inhalte umzusetzen (vgl. 2015, S. 97).<sup>38</sup> Um Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen nicht nur dem *weißen* Blick preiszugeben, sondern fruchtbar für einen *produktiven* (vgl. Silverman zit. nach Schaffer 2008, S. 146 ff.) oder *verantwortlichen Blick* (vgl. Rogoff, zit. nach Muttenthaler & Wonisch 2006; S. 253) zu machen, hätte es an diesen Stellen einer Offenlegung der Annahmen des expositorischen Akteurs bedurft. Mieke Bal schlägt in ihrer Analyse des *AMNH*-Rundgangs vor, an strategischen Stellen der Ausstellung Spiegel zu platzieren, um a) auf den Konstruktionscharakter der Ausstellung aufmerksam zu machen und b) Spiegelungen auf den Blick des\_der Besuchers\_in zu ermöglichen (vgl. ebd. 2002, S. 94). Auf Bals Vorschlag möchte ich nicht näher eingehen, doch verweist sie hier auf einen wichtigen Aspekt, der Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen in Ausstellungen beeinflusst: Der *weiße* hegemoniale Blick kann erst in der Zurückgeworfenheit auf sich selbst, dem Offenlegen seines sozial bedingten Blickens Schwarzen und of Color Repräsentationen *Mythos*-befreiter (im Sinne Barthes) begegnen.<sup>39</sup>

des Hauses zu provozieren. Es geht mir an der Stelle nicht um eine pauschale Verurteilung der Präsentation von *Colon-Figuren*. Ich will hier für das **Wie** des Zeigens aufmerksam machen. In der Geste des Zeigens können durchaus Potenziale zur Reflexion kolonialer und postkolonialer Verhältnisse liegen (vgl. hier auch die Auseinandersetzung von Fritz Kramer über die Bedingungen *Colon-Figuren* für einen Blick zugänglich zu machen, der zunächst von den Sichtweisen der Moderne versperrt werden, vgl. ebd. 1983).

38 Am Beispiel des Vorurteil-Containers im Rautenstrauch-Joest-Museum zeigt er, wie Besucher\_innen zu Anfang der Ausstellung auf Vorurteile aufmerksam gemacht werden, danach in der Ausstellung unbehelligt Vorurteile reproduziert werden (vgl. Kravagna 2015, S. 100).

39 Dies entspräche einer Haltung, die der Perspektive der *Critical Whiteness* inhärent ist: Den Blick von den Forschungsobjekten hin zu den Subjekten des Forschens und deren sozialer Bedingtheit zu richten. Siehe hierzu für die deutschsprachige Landschaft Eggers et al. 2005.

Wie der *weiße* Blick im Kontext der Ausstellung gelungener de-zentriert bzw. irritiert wurde, möchte ich in den folgenden zwei Kapiteln darstellen.

### 2.3.3 Blickregime II: Fotoalbum Diek

Ich werde nun den aufmerksamen Blick meiner Leser\_innen auf eine IKS der Ausstellung richten. Hier wurde das *weiße* kulturelle Bilderrepertoire (Silverman, zit. nach Schaffer 2008, S.113f.) im Vorbeigehen zugunsten einer Integration Schwarzer Repräsentationen in die deutsche Kolonialgeschichte irritiert. Allerdings unterlief die wissenschaftliche Wahrheitsrede, die sich in den Haupträumen der Ausstellung durchzieht, die Geste des inkludierenden Zeigens an der IKS und marginalisierte im Vollzug dessen die Repräsentationen von Schwarzen Deutschen.

An der Ausstellungswand zu Raum 4 *Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen* im kolonialen Verhältnis sah ich zur linken Seite eine IKS an der ein Stammbaum der Familie Diek sowie ein Fotoalbum gezeigt wurden. Der Stammbaum begann mit Madenga Diek, der 1891 von Kamerun nach Deutschland kam und Emilie Diek heiratete. Das Fotoalbum zeigte Bilder aller fünf Generationen, die seitdem in Deutschland lebten, in alltäglichen und feierlichen Situationen (Strandbesuch mit Freund\_innen, Familienfotografien im Fotostudio, Kinder mit Schultüte). Hierzu gab es das Angebot an der IKS über die Kopfhörer die Familiengeschichte der Dieks, eingesprochen von der Ururenkelin Antonia Adomako, nachzuhören. Das Fotoalbum wie auch der Stammbaum bedienten sich hegemonialer Darstellungspraxen und stellten so die Normalität Schwarzer Deutscher dar. Während der Stammbaum Konnotationen der Blutsverwandtschaft, dem NS-Diskurs von arischen Abstammungslogiken hervorrief, bildete er unkommentiert die Familiengeschichte Schwarzer und *weißer* Begegnungen ab. Ähnlich verhielt

sich das Fotoalbum. Das (Über-) Leben Schwarzer Deutscher wurde hier nicht weiter begründungsbedürftig dargestellt.

Des Weiteren vermochte diese IKS den Blick für ein häufig eingesetztes Exponat der Ausstellung zu schärfen: in mehreren Räumen der Ausstellung konfrontierte der expositorische Akteur die Besucher\_innen mit aufgeschlagenen Fotoalben von *weißen* Deutschen, die bei der Kolonisierung beteiligt waren. Hinter der Vitrine gezeigt, mit handschriftlichen Bilduntertiteln wurden Perspektiven der Kolonisator\_innen gezeigt. Eine Problematik und Irritation dieses Betrachtungsverhältnisses ermöglichte das Fotoalbum der Familie Diek. Der Objekttext verwies darauf, dass dieses Album vom Museum zusammengestellt worden war. Auch die Form des Albums legte seine Konstruktion von Normalität offen: das Album zeigte die Fotografien nicht im Original, die Bilder waren mit typografisch gesetzten Bildunterschriften auf beschichtetes Papier gedruckt. Besucher\_innen war es möglich, im Album vor und zurück zu blättern. Die Aura des Authentischen, in der die Fotoalben der Kolonialsoldaten durch die Eingrenzung in den Glasvitrinen gezeigt wurden, wurde durch die Darstellung des Albums der Familie Diek konterkariert. Da jedoch die Geste des inkludierenden Zeigens an der IKS wirkte (vgl. hierzu meine Ausführung in Kap. 2.2.3), stand sie mit dieser Zitierung der Form des Fotoalbums im Schatten der Wahrheitsrede des wissenschaftlichen Diskurses des Hauptausstellungsnarrativs.

Ein weiterer Aspekt trat in dieser IKS zu Tage, der im Hauptnarrativ tendenziell de-thematisiert wurde. An der Hörstation der IKS sprach die Ururenkelin, die Bilder im Fotoalbum wie auch der Stammbaum zeigen vorrangig Bilder von Schwarzen Frauen. Bis zum jetzigen Zeitpunkt ist es das erste Mal,<sup>40</sup> dass ich mit Bildern von Frauen konfrontiert wurde, die Handelnde der Geschichte

<sup>40</sup> Eine Ausnahme ist in Raum 3 die Nennung von Frauen als Tierrechtsaktivistinnen im Bereich *Federmode und „Großtierwelt“*, doch die Darstellung zeichnet sich durch einen patriarchalen Duktus des Zeigens aus.

sind. Zwar wurde im nun kommenden Raum das Thema der „*Mischehen*“ und *kolonialen Frauenfrage* aufgeworfen und hier wurden kolonisierte Frauen als widerständig Handelnde gezeigt, doch dies fand im Rahmen der Ausstellung marginalisiert statt. Nora Sternfeld beschreibt dieses Vorgehen, auf die Kritik Geschichte multiperspektisch und dies auch in geschlechtlicher Hinsicht multipel darzustellen, durch die Einrichtung von Nischen, in denen die Kritik umgesetzt wird, als eine Strategie der hegemonialen Machterhaltung durch Kritikvereinnahmung (vgl. ebd. 2009, S. 71).<sup>41</sup> Die IKS zur Familie Diek hob den Aspekt nicht-männlichen Handelns in der Geschichte auf einer textlichen Ebene nicht hervor, doch die visuelle Präsenz machte auf die Leerstellen im Hauptnarrativ aufmerksam.

Die Repräsentationen Schwarzer Positionen erfolgten hier in der Form des Normalen. Das Medium der Fotografie wurde dabei nahezu strategisch eingesetzt, Schwarze erschienen im *weißen* hegemonialen Bilderrepertoire als immer schon Eingeschriebene, doch brach es zugleich den Blick für das Konstruktionsverhältnis auf: Es war der textliche Verweis auf die Anfertigung des Albums für die Ausstellung, die mich über die Form des Fotoalbums grundsätzlich nachdenken ließ. Doch steht diese selbstbewusste Repräsentation Schwarzer Deutscher im Schatten der Autorität des Hauptnarrativs.

---

<sup>41</sup> Ambivalenzen, die sich in dem Bereich *Mischehen* und *koloniale Frauenfrage* und dem Bereich *Völkerschau* und *Kolonialausstellung* akkumulierten, bespreche ich in der Beschreibung zu Raum 4, insbesondere anhand des in Kapitel 2.3.2 besprochenen Plakats zur Samoa-Ausstellung und einem weißen Kleid, das in Kapitel 2.3.6 Thema sein wird.

### 2.3.4 Uneindeutigkeiten: Giftschränk

Im Folgenden möchte ich ein Objektensemble besprechen, welches sich mir seit meinem ersten Rundgang versperrte und Fragen aufgeworfen hat. Zugleich hat mich dieses Objekt auch ergriffen (im Sinne eines *Punctums*). Ich möchte mich der Frage widmen, in welcher Form die Sichtbarkeit der Schwarzen und of Color Positionen hier hergestellt wurde. Des Weiteren scheint mir die Frage, warum das Objekt an genau dieser Stelle der Ausstellung stand, von besonderer Bedeutung, um mich der übergeordneten Frage zu nähern, wie Schwarze und of Color Positionen in das Narrativ der Ausstellung eingebunden wurden. Besondere Relevanz für meine Arbeit hat diese IKS auch, weil sie im Rahmen der Führung von der Schwarzen Aktivistin und Wissenschaftlerin Hauptthema war.

Im Übergang von Raum 5 (*Koloniale Sammlungen, kolonialer Blick*) zu Raum 6 (*Kolonialismus ohne Kolonien, 1919-1945*) befand sich die interaktive Kommunikations-Station (IKS) *Giftschränk*. Sie bestand aus einem Bildschirm, der ein Video in Wiederholung zeigte, sowie einem Giftschränk mit acht Schubladen. Die Schubladen konnten geöffnet werden, darin befand sich jeweils eine weitere Holzkiste mit einem warnenden Aufdruck. Öffnete ich diese Kiste wiederum, fand sich ein Text, der einen rassistischen Begriff nannte, auf die historische Entwicklung des Begriffs einging und darin die rassistische Bedeutung des Begriffs herausarbeitete. Die Schubladen des Giftschranks beinhalteten also rassistisch vergiftete Begriffe. Dem stellte das Video in einem größeren Bildschirm Begriffe entgegen, die Schwarze Wissenschaftler\_innen und Aktivist\_innen als Selbstbezeichnungen vorschlugen und näher erläuterten. Um dem Video folgen zu können, musste ich die an der Station angebrachten Kopfhörer aufsetzen.

Hier kamen Schwarze und of Color Aktivist\_innen und Wissenschaftler\_innen zu Wort und kontextualisierten die Selbstbezeichnungen Schwarze,

Afro-Deutsche und Person of Color in ihrer historischen Entstehung sowie in ihren politischen Dimensionen. An dieser Stelle des Ausstellungsparcours fiel mir auf, dass hier gegenwärtige Schwarze und of Color Positionen zum Sprechen kamen, für sich selbst sprachen.

Das Objektensemble wurde von einem Zitat von Victor Klemperer<sup>42</sup> gerahmt, das über dem Giftschränk angebracht war. Dieses ließ den Giftschränk nochmals als solchen wahrnehmen. Auch der Aufdruck auf den herausnehmbaren Schachteln in den Schubladen des Giftschränks, zitierte Giftsymbole. Aus dem Raum 5 *Koloniale Sammlungen, kolonialer Blick* kommend, referenzierte der Giftschränk die Praxis des Systematisierens von Heilemdem und Vergiftendem. Während hier also Gift verschlossen und doch einsehbar war (auf die eigene Gefahr hin), wirkte der Bildschirm in seiner Präsenz in den Raum hinein.

Und dennoch warf dieses Objektensemble zahlreiche Fragen auf. Denn erst nachdem ich die erste Schublade, sowie die erste Schatulle geöffnet hatte, erkannte ich den Giftschränk als solchen. Im Gespräch mit der Vermittlerin machte sie mich auf weitere Irritationen aufmerksam, die die IKS bei Besucher\_innen ausgelöst hatte. In einer vorherigen Version der IKS waren anstatt des Klemperer-Zitats die Selbstbezeichnungen Schwarze, Afro-Deutsche und Person of Color angebracht. Diese wurden jedoch auf Wunsch von der Kuratorin der Station verändert, da die Bezeichnungen wohl nicht eindeutig von Ausstellungsbesucher\_innen zugeordnet werden konnten. Auch wurden die Schatullen ausgetauscht. Dies deckte sich mit meinen Momenten der Irritation. Das Objektensemble versperrte sich einer eindeutigen Lesart. Es trat aus dem Ausstellungsnarrativ heraus, aber auch als IKS war sie nicht im Vorbeigehen zu verstehen (wie die IKS des Fotoalbums).

<sup>42</sup> „Wörter können sein wie Arsendosen, sie werden unbemerkt verschluckt und scheinen keine Wirkung zu tun, und nach einiger Zeit ist die Wirkung doch da.“

Neben den Eingriffen am Objekt selbst, um eine einfachere Deutung zu ermöglichen, war der expositorische Akteur auch bemüht, die IKS in das Ausstellungsnarrativ zu integrieren. Ich werde nachfolgend meinen Fokus darauf setzen, die gestalterischen, inhaltlichen sowie räumlichen Bezüge an dieser IKS herauszuarbeiten. Wie lässt sich nun die gestalterische Einbindung in das Narrativ zum deutschen Kolonialismus hier beschreiben? Bisher zeichnete sich die Tendenz ab, dass die Räume eröffnenden IKS einen inhaltlichen Aspekt des Raumes herausgriffen und sinnlich erfahrbar illustrierten. Zum Beispiel wurde für die IKS im Prolog-Raum eine *Colon*-Figur verwendet, die berührt werden durfte, in Raum 1 zu *Globalen Verflechtungen* wurde ein berührbarer Globus mit haptisch hervorgehobenen Gebieten der deutschen Kolonisierung an der IKS bereitgestellt. Die IKS zeichneten sich nicht dadurch aus, dass sie kulturhistorisch relevante Informationen vermittelten, sondern ihr Schwerpunkt lag auf der Aktivierung sinnlicher Ebenen. So war der *Colon*-Figur der IKS, dem Display mit den *Colon*-Figuren vorangestellt, die IKS mit dem Globus stand im inhaltlichen Dialog mit einer an die Wand projizierten Karte, die historische Informationen zu den vom Deutschen Kaiserreich kolonisierten Gebieten gegeben hat. Die Giftschränk-IKS fiel aus dieser Ordnung heraus.<sup>43</sup>

36

Auf einer inhaltlichen Ebene wurden Brüche im Ausstellungsnarrativ erzeugt. Es fiel hier zunächst ins Auge, dass das IKS-Thema – Rassismus,

<sup>43</sup> Dies galt auch für die IKS des Fotoalbums der Familie Diek (Raum 4), IKS Straßenschilder (Raum 7) sowie die IKS *Shrine of the forgotten souls* (Raum 7). Hier wurden explizit Schwarze und of Color Positionen vertreten, wie ich noch herausarbeiten werde. Im Gespräch mit der *weißen* Vermittlerin wurde dieser Eindruck bestätigt. Sie verwies darauf, dass diese IKS von Einzelpersonen bzw. Initiativen gestaltet wurden. Eine weitere IKS fiel aus dem Prinzip des inhaltlichen Vertiefens ebenso heraus: die IKS *Golden Radiator* (Raum 8), griff allerdings in der Form das Prinzip des Raumthemas vorweg. Hier wechselte der expositorische Akteur vom Modus der wissenschaftlichen Wahrheitsrede in den Modus der vereinzelt künstlerischen Rede.

sensible Sprache – mit dem Raumthema (*Kolonialismus ohne Kolonien, 1919-1945*) nicht korrespondierte. Auch die Bereichsthemen des Raumes bezogen sich auf politische und kulturhistorische Entwicklungen im Zeitraum von 1919-1945<sup>44</sup> und gaben keine Hinweise, inwiefern rassistische Sprache mit der kolonialrevisionistischen Phase zusammenhing. Eine Andeutung bekam ich über die Audio-Führung: Hier wurde mit Bezug auf den Giftschränk darauf verwiesen, dass sich in der Weimarer Republik jene rassistische Sprache entwickelte und Sprache wie ein Archiv wirke, in dem sich Ressentiments bis heute fortsetzen würden. Der Audio-Guide kontextualisierte den Giftschränk so, dass er in das Narrativ des Raumes zu passen schien. Interessanterweise sperrte sich der Giftschränk gegen diese Einbindung selbst. Beim Öffnen einer der Schubladen des Schränks, beispielsweise die zum Begriff des N\*Wortes, wurde ich im Text darauf aufmerksam gemacht, dass die ursprüngliche Benennung auf Rassetheoretiker\_innen aus dem 19. Jahrhundert zurückging. Der Giftschränk selbst entzog sich also der angebotenen Einbindung in das Raumthema durch den Audio-Guide.

Im Rahmen der Ausstellungsarchitektur trat diese IKS in ihrer Räumlichkeit besonders hervor. Im Übergang zwischen zwei Räumen stehend, hinter mir der Raum 8 mit den freier inszenierten künstlerischen Positionen, wirkte die IKS wie ein Flurobjekt. Der Durchbruch auf einer der Flächen von Raum 8 ließ eine Draufsicht auf die IKS zu; eine Annäherung war von dieser Raumseite auch möglich. Auf gestalterischer, inhaltlicher und räumlicher Ebene zeichnete sich diese IKS im Narrativ der Ausstellung durch Uneindeutigkeit aus.

---

<sup>44</sup> Ein Hinweis zur Verknüpfung der IKS in das Thema gibt der Bereich *Fortwirken des Rassismus*, der jedoch nicht als Bereich (z.B. im Raumplan) angeführt war, sich jedoch im typischen Ausstellungsdesign als solchen ausgab. Der Bereich warf aber mehr Fragen auf, als dass er in das Narrativ dieses Raumes eingebunden erschien, wodurch sich auch die inhaltliche Verortung der IKS an dieser Stelle nicht erklärte.

In diesen uneindeutigen Momenten des Ausstellungsparcours, bestach die IKS selbst inhaltlich mit eindeutigen Forderungen nach einer Rassistus-sensiblen Sprache und machte konkrete Vorschläge. Da die IKS jedoch im Modus der Geste des inkludierenden Zeigens operierte, wurde diese Forderung vereinzelt. Die wissenschaftliche Wahrheitsrede verhielt sich nicht gegenüber der IKS (vgl. Kap. 2.2.3). Die Forderungen waren ohne eine Haltung durch den expositorischen Akteur in den Raum gestellt.<sup>45</sup>

Wie ließ sich diese Form der Repräsentation Schwarzer Positionen im Rahmen der Ausstellung deuten? Die Schwarze Wissenschaftlerin selbst schlägt vor, die Platzierung der IKS-Giftschränk als zentralen Moment zu begreifen. Zwar sei die IKS inhaltlich nicht einbezogen gewesen, aber räumlich sei sie unumgänglich, stünde sie doch in den Raum 8 hineinragend und auch relativ vereinzelt, sodass sie nicht mit anderen Objekten in der Aufmerksamkeit der Besucher\_innen konkurrieren musste. Diese räumliche Präsenz war durchaus gegeben, doch bewegte sich der Modus der Erzählhaltung als singularisierte Betroffenenperspektive innerhalb der IKS im Verhältnis zur wissenschaftlichen Wahrheitsrede der Themenräume in einem relationalen Machtgefälle. Die Institution des Nationalmuseums sprach innerhalb seiner eigenen geschichtlichen Tradition einer wissenschaftlich-rationalistischen Haltung.

Das DHM bezog Schwarze Aktivist\_innen und Wissenschaftler\_innen mit in die Ausstellung ein. Doch unterlief die autoritäre wissenschaftlich-rationalistische Wahrheitsrede des expositorischen Akteurs dieses Vorhaben. Die singularisierte Betroffenheitsperspektive konnte dem Anspruch von

---

<sup>45</sup> Diese Deutung wurde zusätzlich von meiner Beobachtung gestützt, dass Nachfragen bzgl. der IKS gegenüber dem *weißen* Kurator, wie auch der *weißen* Vermittlerin auf die Autorinnenschaft der Schwarzen Wissenschaftlerin verwiesen wurde. Die IKS schien für die *weißen* Sprecher\_innen der Institution nicht dermaßen Teil der Ausstellung zu sein, dass sie in der Anonymität der Objekte untergehen würde. Keine meiner anderen Nachfragen zu Objekten wurde so stark mit Verweis auf die Autorin der IKS dethematisiert.

Wahrheitsrede nicht entsprechen. Die Deutungsmacht des legitimen Erzählens über historische Ereignisse und Wahrheiten lag unverändert beim expositorischen Akteur. Und dieser positionierte sich nicht gegenüber dem Erzählten der IKS-Giftschrank.

## Zwischenfazit II

Während im ersten Teil meiner Repräsentationsanalysen die der Ausstellung zugrunde liegenden impliziten Ordnungen sowie die mangelnde Reflexion der Beobachter\_innenposition problematisiert worden sind, werde ich im Folgenden Repräsentationen von Schwarzen und of Color Positionen besprechen, die a) das Potenzial hatten, Praktiken des Ordnen innerhalb der Ausstellung, aber auch den gesamtgesellschaftlichen Bezug (indem der Giftschrank die rassifizierte Sprachpolitik mittels der ordnenden Schubladen-Metapher aufgriff) offenzulegen und b) auf die Position der Betrachter\_innen implizit aufmerksam zu machen. Des Weiteren wurden hier auf einer inhaltlichen Ebene Schwarze und of Color Positionen gezeigt, die sich selbst repräsentierten. Gegenwärtige Stimmen der Schwarzen und of Color Community<sup>46</sup> waren sichtbar und sprachen für sich, ohne – auf den ersten Blick – von Dritten vermittelt worden zu sein.

Da diese Repräsentationen allerdings im Rahmen der IKS ausgestellt wurden, waren sie zugleich räumlich wie auch inhaltlich nicht an das Hauptnarrativ der Ausstellung eingebettet. Dies ermöglichte zwar zum einen überhaupt die Artikulation der eigenen Position, wohingegen die übrigen

<sup>46</sup> Angehörige der Familie Diek (Erika und Doris) wurden schon für das Buch *Farbe bekennen* interviewt. Insbesondere Erika Diek, die auch in dem Bereich *Neue Schwarze Bewegung* in einer der Fotografien abgebildet und im Objekttext namentlich genannt wurde. Auf die Bedeutung des Buches für die Neue Schwarze Bewegung wies auch die Ausstellung hin. Joshua Kwesi Aikins, Natasha A. Kelly und Katharina Oguntoye (auch Mitherausgeberin von *Farbe bekennen*), die die Selbstbezeichnungen in dem Video zur IKS *Giftschrank* vorstellen, sind in diversen Schwarzen und of Color Selbstorganisationen aktiv.

Schwarzen und of Color Repräsentationen im Hauptnarrativ der Ausstellung in der neutralen Rede des expositorischen Akteurs eingegeben wurden (wie ich im nachfolgenden Kapitel zeigen werde). Dadurch, dass der expositorische Akteur vermeintlich keinen Bezug zu diesen Objekten der IKS herstellte, wurden die Schwarzen und of Color Positionen singularisiert und in den Schatten der wissenschaftlichen Wahrheitsrede, die in den Haupträumen der Ausstellung wirkte, gerückt.

### 2.3.5 Kompliz\_innenschaft: Das verstummte Unbehagen im Lautarchiv

*„No need to hear your voice when I can talk about you better than you can speak about yourself. No need to hear your voice. Only tell me about your pain. I want to know your story. And then I will tell it back to you in a new way. Tell it back to you in such a way that it has become mine, my own. Re-writing you I write myself anew. I am still author, authority. I am still colonizer, the speaking subject and you are now at the center of my talk.“*  
(hooks 1992: 343)

38

Im Folgenden möchte ich darlegen, wie mein Unbehagen an einem Vertiefungsraum Schritt für Schritt im Weberschen Sinne *entzaubert* wurde und somit die Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen durch die nahegelegte Deutung in den Hintergrund des Ausstellungsnarrativs der deutschen Kolonialgeschichte rückten.

Von Ausstellungsbeginn an gab es zwei markante auditive Reize in der Ausstellung: zum einen war die deutsche Nationalhymne in einem unregelmäßigen Abstand zu hören<sup>47</sup>, zum anderen hörte ich das rhythmische Sprechen

<sup>47</sup> Der Ton stammte aus der Video-Arbeit von Jürgen Eberlings *Togoland November* (in Raum 8 gezeigt); im Loop von ca. 7 Minuten zeigte die Arbeit die Probe einer Schwarzen Musikkapelle in einer prysbetarianischen Kirche in Togo. Die Musiker spielten die deutsche Nationalhymne mit Handglocken.

einer unverständlichen Stimme.<sup>48</sup> Die Stimme nahm mich in den Bann. Mit dem Eintritt in den Raum 3 *Aushandlungen im kolonialen Alltag* konnte ich den Ursprung des Raumtons einordnen. Als ich mich dem Vertiefungsraum Stimmen von Kriegsgefangenen im Lautarchiv näherte, verstärkte sich die beunruhigende Wirkung.

*„Die gelegentlich hörbaren Geräusche lassen bei mir spontane Assoziationen zum Wilden erscheinen. [...] die gesprochenen Worte sind für mich nicht verständlich, da sie in einer mir unbekannt Sprache gesprochen werden. Dennoch kann ich eine wiederholende Struktur der Worte hören. Es ist eine Stimme, die ich als männlich zuordnen würde. Die repetitiven Worte werden durch das Knacken der Tonaufnahme unregelmäßig unterbrochen. Es macht den Eindruck, als riefte wer um Aufmerksamkeit. Mantren-artig.“*  
(Auszug aus *Forschungstagebuch*, A.F Januar 2017.)

Bis dahin wurde ich in dem Raum mit Themen der kolonialen Missionierung in Westafrika, tropenmedizinischen Forschungen durch Robert Koch sowie der Kolonisierungsgeschichte in Kamerun anhand der Dualas und deren Widerstand konfrontiert. Der Bereich *Stimmen von Kriegsgefangenen im Lautarchiv* öffnete sich in einer Ecke des Themenraums, zwei Ausstellungswände bildeten die Begrenzung und zugleich den Eingang zu den eigentlichen Exponaten, die von weitem in der Präsentation der Schellackplatten vorweg genommen wurden. Ich erschloss mir diesen Bereich, in dem ich mich von außen nach innen in die Ecke bewegte.

Die Außenwand links begann mit dem Bereichstext:

---

48 Beide Raumtöne erzeugten ein Spannungsverhältnis: Während der letztgenannte Raumton Assoziationen des Wilden in mir auslöste, stand die deutsche Nationalhymne im starken Kontrast dazu. Sie entfalteten beide ihre diskrepanten Wirkungen, ohne dass sich mir die Sinnhaftigkeit dessen erschloss.

*„Während des Ersten Weltkriegs entstanden in Deutschland Sonderlager für Kriegsgefangene, die als „Kolonialsoldaten“ für Großbritannien und Frankreich an der Westfront gekämpft hatten. 1917 waren etwa 4000 nicht christliche Kriegsgefangene im sogenannten Halbmondlager bei Berlin interniert. Die Sonderlager boten zahlreichen Wissenschaftlern Möglichkeiten der Forschung an und zu den Gefangenen. In Wünsdorf entstanden Lautaufnahmen von Sprachen und Dialekten, die heute im Berliner Lautarchiv der Humboldt-Universität liegen. Die Wissenschaftler nutzten die ungleichen Machtverhältnisse, waren aber auf die Mitwirkung der Gefangenen angewiesen. Diese durchbrachen die Forschungsregularien immer wieder, etwa indem sie eigenmächtig ihre Kriegserlebnisse einsprachen. Die Gefangenen gaben sich so selbst eine Stimme und hinterließen in den Aufnahmen autobiografische Zeugnisse.“*

Der Raumtext wies mich darauf hin, dass hier nun das Thema kriegsgefangener kolonisierter Soldaten dargestellt wird, die auf Seiten der Entente-Mächte kämpften, in deutsche Gefangenschaft gerieten und sodann Gegenstand anthropologischer Untersuchungen von deutschen Wissenschaftlern wurden. Diese phonographischen Zeugnisse sind nun Teil des Archivs der Humboldt-Universität. Zusätzlich betonte der Text, dass die Gefangenen a) Handlungsspielraum hatten und b) diesen auch genutzt haben, indem sie entgegen der vorgegebenen Ordnung Erzählungen einsprachen. Der Text legte nahe diese Dokumente als autobiografische Zeugnisse zu begreifen, da sie sich selbst eine Stimme gaben. Die Betonung der subversiven Aneignung in der Aufnahmesituation ließ mich inne halten: Ich wusste bisher nichts über das Leben im Kriegsgefangenenlager, mir wurde nichts über das Alltagsleben der Internierten mitgeteilt. Ein innerer Widerstand hinderte mich daran, die Aufnahmen der Gefangenen als glaubhaft autobiografische Zeugnisse einzuordnen.

Die linke Außenwand erzählte Geschichten des Kriegsgefangenenlagers aus der Perspektive der kolonisierenden, kriegsführenden Wissenschaftler (und Künstler). Eine Postkarte bildete das Kriegsgefangenenlager ab. Es wurde eine Zeitung ausgestellt, die aus propagandistischen Zwecken herausgegeben wurde. Ein Gemälde porträtierte einen Kriegsgefangenen. Laut der Objekttexte wurden diese Stücke als Zeugnisse für die Strategien präsentiert, mit denen die kolonisierenden Einfluss auf die deutsche Bevölkerung oder auf die Menschen im Lager selbst ausüben wollten.

An dem Gemälde hingegen verharrte ich.

*„Das Porträt von Othmani Hussein zieht meinen Blick an. Ich lese in seinem Blick ein Gefühl, das ich mit dem Raumton assoziiere. Auf einmal bekommt die Stimme ein Bild, ein Gesicht. Mit dem Wissen, dass es sich hier um ein Kriegsgefangenenlager handelt, habe ich ein Gefühl der Beklemmung. Ein Gemälde von einem Menschen, ein Gesicht, der in diesem Lager interniert war. Dessen Blick in diesem Bild von einem deutschen Künstler, in dieser Form, mit dem Blick des Künstlers auf den Feind Deutschlands eingefroren wurde, im Unbeweglichen verharrend. Und die Stimme, die gebetsmühlenartig spricht. Eben nicht eingefroren, bewegt, bewegend. Und ich verstehe nicht, was sie sagt. Und mit der Zeit verstehe ich, dass sie immer wieder dasselbe sagt...mich bewegt.“ (Auszug aus Forschungstagebuch, A.F. Januar 2017)*

Während der expositorische Akteur versuchte, das Gemälde mittels des Objekttextes als propagandistisches Bild eines deutschen Künstlers, das unter Zwängen entstand, zu kontextualisieren, und zugleich die Wichtigkeit des Bildes in seinem Zeugnischarakter über das Gefangenenlager betonte, entfaltete das Bild in Verbindung mit dem Raumton seine eigene Wirkung auf mich. Es ist die Ko-Präsenz Othmani Hussein – des Porträtierten –, die zeitlich

überdauert hat und vor mir zu sehen gegeben wurde. Seine Repräsentation in Verbindung mit der Stimme aus dem Vertiefungsraum vermittelte meinem Unbehagen ein Bild.

Die rechte Außenwand des Bereichs verfuhr in ähnlicher Darstellung: hier wurden ebenfalls in zwei übereinander gehängten Rahmen verschiedene Dokumente gezeigt. Mehrere Fotografien wurden mit einem handschriftlichen Dokument Wilhelm Doegens, dem verantwortlichen Wissenschaftler in dem Kriegsgefangenenlager Wünsdorf, gezeigt. Die Fotografien bildeten neben den Wissenschaftlern auch einige Gefangene ab. Im Rahmen darunter war eine statistische Übersicht über die Kriegsgefangenen in Deutschland und deren sprachlichen Ethnisierungen. Detailliert gaben mir die Objekttexte Einblick in die hinter den Bildern liegenden Arbeitsprozesse der Sprachaufzeichnungen, bezogen sich also auf die *weiße* wissenschaftliche Perspektive. Hingegen gab mir der Objekttext keine Informationen zu den Internierten. Es wurden Informationen zu ihrer ethnischen Zugehörigkeit gegeben und der Objekttext zu den Fotografien hob hervor, dass die Kriegsgefangenen bei der Einsprache von Aufzeichnungen widerständig vorgegangen seien. Doch die Form, wie der Objekttext dies hervorhob (zunächst wurde die *weiße* wissenschaftliche Praxis dezidiert hervorgehoben, um dann den Eigensinn der Sprechenden zu betonen), ohne in den gezeigten Dokumenten die konstatierte Eigensinnigkeit herauszustellen. Diese war in den Bildern nicht erfahrbar, die Gefangenen wirkten in den Bildern wie Statisten. Mit Bezugnahme auf die Aussagen des Objekttextes verharrte das Eigensinnige im appellativ-affirmativen Anrufen.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Hinzu kam, dass die Fotografien schwer einzusehen, da sie zu hoch gehangen waren. Ich musste mich verrenken, um die Bilder zu sehen; angenehmer war für mich die darunter gehangene statistische Übersicht zu betrachten. Das längere, intensive Betrachten der Fotografien schien vom expositorischen Akteur hier nicht explizit unterstützt zu werden bzw. schienen die Fotografien im illustrativen Modus gezeigt zu werden.

Von außen nach innen gehend, lernte ich dezidiert die Perspektive der Wissenschaftler kennen, wurde mit den Aufnahmeumständen und ihren technischen Schwierigkeiten, politischen Absichten vertraut gemacht, während auf einer appellativ-affirmativen Ebene die Objekttexte wie auch der Bereichstext die Eigensinnigkeit, das Autobiographische der Aufnahmen wie auch die Kooperationsbereitschaft der Internierten postulierten. Die textuellen Rahmungen des expositorischen Akteurs evozierten eine Perspektiveinnahme mit den Wissenschaftlern, von außen nach innen gehend, nahm ich die Täterperspektive an. Dies hatte Auswirkungen auf mein Unbehagen. Das unbestimmte Gefühl, ausgelöst durch den Raumton, vermischt mit dem Gemälde, wandelte sich in diesem Annähern von außen in eine Neugier darüber um, was denn nun die Stimme, die den Raum einnahm, inhaltlich sagte.

Mit Eintritt in den Vertiefungsraum stand ich einem hüfthohen Display gegenüber, in dem vier Schelllackplatten sichtbar von außen gezeigt wurden. Hinter den aufgestellten Schallplatten waren jeweils verschiedene ethnographische Dokumente in das Display integriert, die die Wissenschaftler von den Aufnahmen erstellten (Fotografien, Transkripte, Abdrucke von Mitschriften, Inventarisierungsbögen). Die Dokumente waren in zweiter Reihe vertieft im Display gezeigt, die Schallplatten bildeten den Vordergrund. Die Draufsicht auf die Dokumente wurde mit den Objektkennungen ergänzt, die auf der Vitrine angebracht waren. Die Einsicht auf die zweite Reihe war erschwert (durch die Schallplatten sowie die Höhe der Vitrinen), der Fokus lag auf den Tonspuren. Vier von außen angebrachte Hörer forderten Besucher\_innen dazu auf, die Aufnahmen zu hören.

Auszug aus meinen Beschreibungen hierzu:

*„Während ich also eine Aufnahme nach der nächsten höre, studiere ich das Display. Ich gucke auf die Dokumente, die vor hundert Jahren angefertigt worden sind. Erst höre ich jedoch der Stimme zu. Mein diffuses Affiziert-Sein verlangt von mir, dass ich die Sprecher verstehe. Ich verstehe den Inhalt des Gesagten nicht. Ich lese mir – mit innerem Abstand, Abscheu? – die Dokumente im Display durch. Diese verstehe ich. Ich lese etwas, das Menschen vor 100 Jahren schrieben, weil sie es als wichtig erachteten das vom Aufgezeichneten anderen (mir?) mitzuteilen. Doch hier im Display versammelt sind die Angaben durch das Museum.*

*In meiner Suche nach einem Verständnis von dem Gesprochenen stoße ich eher zufällig auf die laminierten Texte aus dem seitlich angebrachten Kasten, rechts am Display. Da alle Texte gleich aussehen, muss ich jeden Titel durchlesen, um die passende Übersetzung zur Aufnahme, die ich gerade höre, zu finden. Recherche...*

*Während ich die Übersetzung des transkribierten, eingesprochenen Textes lese, löst sich mein Gefühl des Unbehagens auf. Der niedergeschriebene Text in deutscher Sprache, – entzaubert? – das Unbehagliche, das sich bei mir durch das Hören der mir inhaltlich nicht verständlichen Aufnahmen auftrat“ (Auszug aus Forschungstagebuch, A.F.).*

Was passierte mit mir in diesem Bereich? Ich kam vertraut mit der wissenschaftlichen Perspektive in den Bereich, in dem die konservierten Zeugnisse der bis eben beschriebenen ethnologischen Praxis ausgestellt waren. Der Raumton wurde lauter und ich wusste nun mit Sicherheit, dass hier die Quelle dessen auszumachen war. Wie näherte ich mich den Audio-Auf-

nahmen? Ich hörte den Stimmen zu, ließ sie auf mich wirken, doch ging ich im selben Moment auf die Objekte als ethnologische ein. Ich betrachtete die Dokumente, ohne die Stimmen zu verstehen. Mein inhaltliches Unverständnis des Gesagten, überforderte mich. Ich reagierte mit Gefühlen der Abwehr: Abstand, Abscheu. Mein Verlangen nach Verständnis stillte ich durch das Studium der Dokumente.

Wenn ich bis hierher Momente des Affiziert-Seins, des Bestochen-Werdens, im Sinne des *Punctums* nach Barthes analytisch fruchtbar gemacht hatte, vollzog ich an dieser Stelle die Rationalisierung dieses Prozesses. Ich wandelte den Affekt um, machte es zu meinem ganz allgemeinen Interesse über die Situation von Kriegsgefangenen im Lager von Wünsdorf. Es wurde zum *Studium* (vgl. Barthes 1989, S. 15).

Es erscheint mir als fruchtbar an dieser Stelle den Begriff der *Entzauberung* einzuführen, wenn ich im Folgenden die Prozesshaftigkeit meines Handelns im Rahmen dieses Ausstellungsbereichs fokussieren will. Max Weber beschreibt in seinem Vortrag *Wissenschaft als Beruf* (1919):

*„Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung [...] das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die ENTZAUBERUNG DER WELT“ (Weber [1919] 1988, S. 594, Herv. i.O.).*

Mit dem Begriff der Entzauberung beschreibt Weber den Prozess der Rationalisierung und Intellektualisierung, in dem es keine geheimen Mächte mehr gibt.<sup>50</sup> Das Unbehagen, das Ungeordnete wurde in diesem Prozess einordbar

<sup>50</sup> Weber erarbeitet den Begriff der Entzauberung im Kontext seiner religionssoziologischen Analysen von Gesellschaften und zeigt, wie Logiken der Magie schrittweise

gemacht. Wenn der Raumton und dessen Assoziationen in mir Unbehagen ausgelöst haben, dann hatte die performativ vollzogene, schrittweise Übernahme der wissenschaftlichen Perspektive (über die Außenwände hin zu den laminierten Texten) eine Distanziertheit zu den hörbaren Stimmen zur Folge. Ähnlich der ausgestellten ethnologischen Praxis Wilhelm Doegens, erschloss ich mir die Sinnhaftigkeit der Stimmen, las die Objektkennungen auf den Vitrinen, die darunter befindlichen Personalbögen, die Transkriptionen und Übersetzungen. In diesem Prozess des Studierens rationalisierte ich mein Unbehagen, in Bewegung gesetzt durch die expositorischen Rahmungen.

Wenn in den Stimmen Schwarze und of Color Positionen repräsentiert waren und in meinem Unbehagen sich Momente der Unordnung verdichtet spürbar wurden, dann wurde dies in räumlich vollzogenen Gesten des Zeigens (von außen nach innen) rationalisiert. Die Stimmen kamen nicht (mehr) zu Wort, waren für mich nicht mehr Fokus meines Hörens. Es war der (transkribierte und übersetzte) Text, der nunmehr zu mir sprach. In dem Vollzug des Rationalisierens, der wiederholten ethnologischen Betrachtung durch Doegens Perspektive, verloren die Stimmen ihre (in den Objekttexten appellativ-affirmativ herausgestellten) Eigensinnigkeiten.<sup>51</sup>

---

ausgeklammert werden und wie sich in Religionsgemeinschaften Logiken der Rationalisierungen in Wechselwirkungen mit Praktiken durchsetzen. Am bekanntesten sind seine Ausführungen zum Verhältnis von calvinistischer Arbeitsethik im Kontext von kapitalistischer Gesellschaftsformationen (vgl. hierzu u. a. Bendix 1964, S. 58ff.).

<sup>51</sup> Dass die Aufnahmen der Kriegsgefangenen durchaus das Potenzial dekolonisierender Momente beinhalteten, hat u. a. Britta Lange in dem Beitrag *„Denken Sie selber über diese Sache nach...“*. *Tonaufnahmen in deutschen Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs* zu dem Sammelband *Sensible Sammlungen aus dem anthropologischen Depot*, die im Rahmen der Ausstellung *What We See!* herausgegeben wurde, ausgeführt (vgl. Lange 2011). Ausgehend von einer Sprachaufnahme eines inhaftierten Kolonialsoldaten, begibt sich das filmisch-dokumentarische Projekt *The Halfmoon Files* von Philipp Scheffner auf die Recherche nach dem Leben des Kriegsgefangenen vor und nach seiner Internierung (vgl. Scheffner 2007). Im Prozess ihrer dargestellten Recherche entfalten sich für Zuschauer\_innen zugleich die diversen Formen von gegenhegemonialer und dekolonisierender Geschichts-

### 2.3.6 Ambivalenzen der Ordnung: der liegende Schwarze deutsche Kolonialsoldat

Dieser Abschnitt nähert sich Schwarzen und *weißen* Repräsentationen mittels drei Bekleidungen, die in der Ausstellung gezeigt wurden. Ich möchte mit der liegend gezeigten Uniform eines Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten beginnen. Im ersten Rundgang beeindruckte mich die Uniform durch ihre liegende Darstellung. In einem weiteren, diesmal geführten Rundgang mit dem Schwerpunkt auf Schwarze Repräsentationen in der Ausstellung, war ich erstaunt darüber, dass der Fokus der Führung in diesem Bereich auf einem anderen Exponat lag. Mich irritierte die nebensächliche Thematisierung Schwarzer deutscher Kolonialsoldaten in dieser Schwerpunkt-Führung, weil diese Akteure in kolonisierten Gebieten lebten, die sich zwischen verschiedenen Modi der Herrschaft bewegten.

Die Uniform war im zweiten Raum (*Koloniale Weltbilder und koloniale Herrschaft*) im Bereich Herrschen unter lokalen Bedingungen zu finden. In dem Bereich wurden drei Aspekte von kolonialer Herrschaftsausübung thematisiert. Während mit der strategischen Aneignung europäischer Praktiken (Bekleidung und Schrift) durch einen bamumischen Herrscher (König Njoya) die lokale Perspektive aufgegriffen wurde, wurde mit der strategischen Aneignung lokaler Praktiken durch einen kolonialen Herrscher (Wilhelm Solf in Samoa), die kolonisierende Perspektive eingenommen. Der dritte Aspekt dieses Themenbereichs sollte in dem Objektensemble des *Askaris*<sup>52</sup> erzählt werden.

schreibung. In seiner Besprechung zu dem Dokumentarfilm betont Bishnupriya Ghosh das Potenzial, dass das Medium der Schelllackplatten entfalten könne. Insbesondere hebt er den Zugang zur Geschichte durch die Erfahrung des akustischen hervor. Das Knacken der Platte, das technische Medium, das auf seine zeitlichen Umstände verweise und die Präsenz der Stimme, beinhalten das Potenzial der dekolonisierenden Irritation (vgl. Ghosh 2010)

52 Der Begriff des *Askaris* geht auf die zeitgenössische Bezeichnung von Schwarzen Kolonialsoldaten in Deutsch-Ostafrika zurück (vgl. Michels 2009, S. 14) und setzte

Während im Vordergrund eine *Askari*-Holzfigur zu sehen gegeben wurde, lag in der zweiten Ebene eine leicht angeschrägte Uniform. Mit einem guten Abstand von mir entfernt, liegend und einem Wächter gleich geschützt durch die vordergründig gezeigte Holzfigur, rief die liegende Uniform ein Bild des Sakralen hervor. Die Holzfigur war dabei so aufgestellt, dass sie mir auf Augenhöhe begegnete. Zudem stand sie auch auf Höhe der kopflos liegenden Uniform und versperrte mir den Blick auf seine Kopfbedeckung, die – aus einem anderen Winkel betrachtet – eine Nummer aufwies und so auf einen individualisierenden Moment hinweisen konnte. Der Eindruck des Sakralen wurde durch die von Dreck befreite Uniform unterstützt, als wäre sie nie in Benutzung gewesen.

Im Verhältnis zu den anderen Geschichten des Bereichs, in denen Personen benannt und ihre Praktiken im kolonialen Gefüge beschrieben wurden,<sup>53</sup> erschien die Darstellung des Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten ent-individualisiert. Hier wurde keine konkrete Geschichte (in Form der Rekrutierungspraxis bspw.) erzählt, sondern das Kollektiv der kolonisierten deutschen Soldaten wurde bezeugt.

Dem entgegen stand eine Bekleidung, die im Themenraum Grenzbeziehungen und Grenzüberschreitungen im kolonialen Verhältnis (Raum 4) gezeigt wurde. Im Bereich „*Mischehen*“ und *koloniale Frauenfrage* war in einer vom ausstellungstypischen grauen Podest herausgelösten Vitrine ein weißes, gehäkeltes Spitzenkleid auf einer kopflosen *weißen* Puppe gezeigt. Das

sich ab der kolonialrevisionistischen Zeit der Weimarer Republik, als Deutschland offiziell keine Kolonialgebiete mehr besaß, als Sammelbezeichnung für alle Schwarzen und of Color Kolonialsoldaten durch. Um sich der Mystifizierung zu entziehen, schlägt Michels den Begriff der Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten vor (vgl. ebd. S. 15). Wenn ich doch den Begriff des *Askari* nutze, dann in der Durchstreichung, um die kolonialistischen Kontinuitäten zu durchkreuzen.

53 Das Ausstellungsnarrativ ging hier folgendermaßen vor: König Njoya entlehnte europäische Bekleidungs-elemente für die Herstellung seiner Uniformen und ließ sich in diesen Uniformierungen fotografieren, Wilhelm Solf adaptierte spezifische Rituale, die auf Samoa etabliert waren.

Weiß des Kleides wurde durch die zusätzliche Beleuchtung verstärkt. In dem Bereich waren abgesehen von diesem Objekt nur Dokumente ausgestellt, wodurch das Kleid in seiner Plastizität nochmals hervorgehoben wurde. Die aufgerichtete Präsentation des Kleides auf der Büste, ermöglichte es mir nicht nur das Kleid in all seinen Details zu betrachten und die Handfertigkeiten, die sich darin manifestieren, zu bewundern. Ich wurde auch dazu verleitet, das Kleid mit Vorstellungen über mögliche Trägerinnen auszufüllen. Ich konnte mutmaßen, welche Körpermaße die Trägerin wohl hatte und konnte mich zu ihr ins Verhältnis setzen, stand doch die Figur direkt neben mir. Ihre leichte Erhöhung über das Podest der Vitrine ließ mich ein wenig zu ihr hoch blicken. Ich konnte ihren Platz an der Veranda ihres Hauses imaginieren.

Diese Darstellung des Kleides stand der Darstellung der liegenden Uniform entgegen. Während die Uniform des Soldaten liegend gezeigt wurde, ihre materiellen Eigenschaften in den Hintergrund gerückt waren, begegnete ich zudem der Uniform nicht auf Augenhöhe. Es war die vorge-setzte Holzfigur, die mich anblickte; die Miniatur eines Soldaten.

Ich möchte noch ein weiteres Bekleidungs-element heranziehen, um die spezifische Darstellung der Askari-Uniform näher zu betrachten. Im Raum *Kolonialismus ohne Kolonien* (Raum 6) befand sich im Themenbereich *Kolonialbewegung im Nationalsozialismus* eine weitere militärische Uniform. Als ich den Raum in meinem ersten Ausstellungsbesuch betrat, sah ich die Uniform durch eine quer davor gestellte Vitrine. In dieser war eine Sammlung kolonialrevisionistischer Literatur zu sehen. Durch diese hindurch blickend, war der *Uniformrock für Angehörige des Deutschen Kolonialkriegerbundes* (Objektbeschriftung) ausgestellt. Er war in das zentrale graue Podest des Raumes integriert, eingefasst in eine Vitrine. Die Uniform war durch kaum sichtbare Fäden aufgehängt. Sie wirkte plastisch und schwebend, körperlos. Diese Präsentation mochte klassischen Darstellungsweisen militärischer Uniformen entsprechen, in der Zusammenschau mit der quer gestellten

Büchervitrine erhielt die Uniform etwas Geisterhaftes. Dieser Eindruck wurde unterstützt durch die erhöhte Aufhängung. Ich blickte zu dieser körperlosen, schwebenden Figur hinauf.

Anhand dieser Uniform wurde ersichtlich, worin es der Askari-Uniform mangelte: kein Abzeichen oder andere Anzeichen für Verdienste im Feld waren an der Uniform erkenntlich, wohingegen die Uniform des kolonialrevisionistischen Bundes mit goldfarbenen Knöpfen, Fangschnur und Nadel ausgestellt war. Stattdessen wurde die liegende Uniform des Schwarzen deutsche Kolonialsoldaten mit Schuhen, Waffe, Gürtel, Wasserflasche und Kopfbedeckung gezeigt. Funktionale Elemente, die die Uniform erst als militärische Uniformierung lesbar machten. Robuste Schuhe für beschwerliches Terrain, eine Wasserflasche für lange Wanderungen, ein handgroßer Dolch, der im Nahkampf eingesetzt werden konnte. Objekte, die ein Bild Schwarzer deutscher Kolonialsoldaten hervorriefen, dass unweit vom Askari<sup>54</sup>-Mythos situiert war.

Im Vergleich dieser drei Bekleidungen wurden Repräsentationen innerhalb der kolonialen Ordnung reproduziert. Der Ort für die weiße deutsche Kolonialfrau war eindeutig (im Bereich der „Mischehe“ und *kolonialen Frauenfrage*) innerhalb der kolonialen Ordnung erzählbar. Ich durfte mich der weißen deutschen Kolonialfrau nähern, sie im Detail betrachten. Als Hüterin von Haushalt und Kultur, wusste ich um ihren Ort. Der schwebend-geisterhafte Kolonialrevisionist war in der vernachlässigten, „bösen Ecke“ des Kolonialismus im Nationalsozialismus verortet. Aufrecht zeigbar – im Gegensatz

54 Im Raum 6 *Kolonialismus ohne Kolonien*, wo auch der erwähnte Uniformrock des kolonialrevisionistischen Bundes ausgestellt war, wurde der Askari-Mythos u. a. durch die Büchervitrine, aufgegriffen. Michels weist darauf hin, dass diese diskursive Figur einerseits in außenpolitischer Reaktion zur sogenannten *Kolonialschuldfrage* zu verstehen sei, die innenpolitische Wirkkraft dieses Mythos jedoch nicht unterschätzt werden dürfe. So diene die Erzählung des *treuen Askari* als Spiegel zur sog. *Kampagne der Schwarzen Schmach am Rhein*. Weiße männliche bourgeoise Macht wurde durch den Mythos um treue Schwarze deutsche Kolonialsoldaten wiederhergestellt (vgl. Michels 2002, S. 126f.).

zum *Askari* – weil dem kollektiven deutschen Gedächtnis (ich befand mich im DHM, dem deutschen Nationalmuseum) offensichtlich war, dass hier menschenverachtende Ideologien propagiert wurden (der Blick zurück in den Bereich *Kolonialismus im Nationalsozialismus* vergewisserte und ermahnte mich dessen). Diese Eindeutigkeit konnte die Position des Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten in der Erzählung zum deutschen Kolonialismus nicht für sich beanspruchen.

Stefanie Michels legt in ihrer repräsentationsanalytischen Studie zu Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten (2009) dar, wie sich schon in der präkolonialen Phase in afrikanischen Gebieten eine Oberschicht entwickelte, die im starken kulturellen Austausch mit außer-afrikanischen Handelspartnern stand. Über den Raum des *black atlantic* (Gilroy 1993, zit. nach Michels 2009, S. 31f.) wurden nicht nur Menschen versklavt; Menschen aus dem afrikanischen Raum nutzten die entstandenen Kommunikations- und Handelswege für unterschiedliche Zwecke. Die so entstandenen Erfahrungen in anderen kulturellen Kontexten schlugen sich nicht zuletzt im Kosmopolitismus der afrikanischen Oberschicht nieder. Überzeugend<sup>55</sup> legt Michels das an der Diversifizierung von Bekleidungspraktiken dar (vgl. ebd. S. 147). Wenn im Rahmen der Ausstellung die Bekleidungspraktik des Aneignens von Elementen europäischer Militäruniformen durch König Njoya (im Raum 2) hervorgehoben wurde, wurde dabei die vorhergegangene Geschichte kultureller Kontakte und Austauschprozesse vernachlässigt. Militärische Uniformen, so kann Michels anhand von Einkleidungen auf Fotografien

nachweisen, waren in erheblichem Maße über Kulturkontakte des *black atlantic* in präkolonialer Phase schon verbreitet (vgl. ebd. S. 31ff.).

Ähnlich etabliert waren in präkolonialer Phase Formen von verschiedenen Arbeitsverhältnissen. Michels entwickelt den Begriff der Kont(r)aktarbeiter und verweist damit auf Arbeitsverhältnisse, die zwischen Afrikaner\_innen als bspw. nautische Arbeitskräfte bei europäischen Arbeitgeber\_innen bestanden (vgl. ebd. S. 44). Diese Vorerfahrungen, so argumentiert sie weiter, schrieben sich in die kolonialen Verhältnisse als Kolonialsoldaten ein. Mit dieser genealogischen Betrachtung erscheint die Figur des *Askari* nun im Arbeitnehmerverhältnis. So ließen sich Schwarze deutsche Kolonialsoldaten – im Selbstverständnis der Kont(r)aktarbeiter stehend – während des Ersten Weltkriegs durchaus auch für alliierte Truppen anstellen, was zu Spannungen zwischen ihnen und den *weißen* deutschen Befehlshabern führte (vgl. ebd. S. 117). Die Position Schwarzer deutscher Kolonialsoldaten wird aus dieser Analyseperspektive innerhalb der kolonialen Ordnung fluide.

Die liegende Präsentation der Uniform des Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten verwies auf ihre Ortlosigkeit im Narrativ der deutschen Kolonialgeschichte. Die ambivalenten Spuren des kolonialrevisionistisch motivierten Mythos (im Sinne Barthes) um Schwarze deutsche Kolonialsoldaten, schienen hier am Werke zu sein. Wenn die Funktion des Mythos nach Barthes gerade darin besteht, Ambivalenzen auszuschließen (vgl. Barthes [1957] 2015, S. 130), dann entsprach dies der liegenden Darstellung der Uniform des Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten.

<sup>55</sup> Michels Arbeit besticht des Weiteren durch ihre konsequente Inblicknahme der Etablierung von der sozialen Kategorie *Klasse* im Zusammenhang zum Nationalismus-Imperativ. Insbesondere vollzieht sie die Überformung von *Klassenverhältnissen* als rassifizierte Verhältnisse nach (vgl. ebd. S. 78ff.) Diese Perspektive blende ich an dieser Stelle aus, da die Ausstellungsnarration hier ebenfalls unter Ausschluss (allenfalls in starker Abgrenzung voneinander) der Klassen- wie auch nationalistischen Perspektiven erzählte.

### 2.3.7 Denkmäler: (Un-) Sichtbare Geschichten

„Speaking from margins.  
Speaking in resistance.  
I open a book.“  
(hooks 1992, S. 343)

Zum Ende des Ausstellungsrundgangs bewegte ich mich auf ein Statuen-Ensemble zu, das in mehrfacher Hinsicht hervorstach. Zum einen war es in seiner räumlichen Anordnung in die Flucht des Ausstellungsraumes gesetzt und seit dem dritten Raum am (Ausstellungs-) Horizont sichtbar. Im Hintergrund der Statuen zeichnete sich zudem das Ende der (Ausstellungs-) Welt in Form der grauen Längen- und Breitengrade ab. Zum anderen war das präsentierte Objektensemble verhältnismäßig Raum-einnehmend: drei liegend gezeigte Statuen waren je ca. zwei Meter lang. Ich befand mich im Raum Dekolonisierung und geteilte Erinnerung, das Objektensemble war keinem Bereich eindeutig zugeordnet.

Das gestürzte Denkmal von Hermann von Wissmann mit Askari und Löwe (Objektkennung) bewegte mich seit meinem ersten Ausstellungsbesuch. Neben seiner prominenten Inszenierung, bildete das Statuen-Ensemble in beiden Führungen, an denen ich teilnahm den Endpunkt. Bemerkenswert war für mich dabei, dass wir in den Führungen unterschiedlich mit den wirkmächtigen Statuen umgingen. Während in der Kuratoren-Führung die Gruppe um den Kopf der Wissmann-Statue stand, diese in die Gruppe miteinbezog, stand ich mit der Gruppe der Schwerpunkt-Führung dicht gedrängt mit anderen zwischen den Statuen im Bereich *Neue Schwarze Bewegung*. So standen wir mit dem Rücken zum Statuen-Ensemble.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Bemerkenswert war dabei, dass die Führung, die am Kopf der liegenden Wissmann-Statue endete, die Führung mit dem *weißen* Kurator war, wohingegen die

Dem Raumthema *Dekolonisierung und geteilte Erinnerung* verpflichtet, erzählte das Statuen-Ensemble von der westdeutschen Auseinandersetzung um die Anerkennung deutscher Kolonialgeschichte. Vor dem Hintergrund der an den Ausstellungswänden zusammenlaufenden Längen- und Breitengrade bildete das Objekt-Ensemble in zweifacher Hinsicht einen Abschluss. Zum einen wurde das Ende der Ausstellungserzählung angedeutet, denn nachfolgend waren im Raum *postkoloniale Gegenwart?* ausschließlich künstlerische Positionen ausgestellt, die in einem anderen Modus der Präsentation und damit Narration verfahren (vgl. Kap. 2.2.3). Zum anderen wurde hier das Ende der Geschichte (Fukuyama 1992) in nationalgeschichtlicher Hinsicht inszeniert. Die Statuen waren zwar keinem Bereich zugeordnet, doch befanden sie sich zwischen den Bereichen *Dekolonisierung und Kalter Krieg* sowie *Solidarität in Ost und West* auf der einen Seite und trennten auf der anderen Seite den dritten Bereich des Raums davon ab. Beide genannten Bereiche thematisierten Kontinuitäten kolonialer Kämpfe vor dem historischen Hintergrund der Blockmächte, je aus ost- und westdeutscher Perspektive. Die Raum einnehmende Darstellung des gefallenen Statuen-Ensembles hob die westdeutsche Geschichtsschreibung hervor. Der Institution des deutschen Nationalmuseums entsprechend, wies mich der expository Akteur auf die Durchsetzung der liberalen Demokratie hin.

Während die Statuen-Triade also die Erfolgsgeschichte der BRD markierte, grenzte sie auf der anderen Seite den dritten Bereich des Raumes ab. Die *Neue Schwarze Bewegung* befand sich, räumlich getrennt durch die Statuen, in einer verhältnismäßig schlecht einsehbaren Ecke. In diesem

---

Führung in der dicht gedrängten Ecke der *Neuen Schwarzen Bewegung*, die Führung mit einer Schwarzen Aktivistin und Wissenschaftlerin war. Die Positionierungen der Gruppen im Raum zum Verhältnis der Statue als Repräsentant der umstrittenen deutschen Kolonialgeschichte, ließen in performativer Hinsicht interessante Rückschlüsse zu. Subjektivierungstheoretisch gesprochen stellten die Anwesenden in dem Ausstellungsraum ihre Subjektpositionen als Materialisierungen deutscher Kolonialgeschichte performativ her (vgl. hierzu Elias et al. 2014).

Themenbereich wurde die Selbstorganisation Schwarzer Deutscher ab den 1980ern thematisiert. Die Verortung dieses Bereichs verwies auf die Randständigkeit des Themas in der Erzählung zur deutschen Kolonialgeschichte: einerseits in der Abtrennung von den anderen Themenbereichen durch die Statuen, andererseits durch die räumliche Enge sowie die Positionierung an den Rand der vermessenen Welt hinsichtlich der grauen Linienführung auf den Wänden. Ich betrachte im Folgenden ein weiteres Denkmal, welches im Bereich der *Neuen Schwarzen Bewegung* gezeigt werden sollte, und werde darin auf die Randständigkeit der Neuen Schwarzen Bewegung bzgl. der Ausstellungserzählung vertiefend eingehen.

Schräg hinter dem gestürzten Denkmal sollte ein weiteres Denkmal gezeigt werden: Der *Shrine of the forgotten Souls* ist ein Denkmalentwurf des Schwarzen britischen Künstlers Satch Hoyt. Das Denkmal wurde als Teilstück in der IKS dieses Bereichs gezeigt und gab der Forderung nach einem Denkmal Raum, das an die Schwarzen Opfer von Sklaverei, Kolonialismus und Nationalsozialismus in Deutschland erinnern sollte. Dieses Exponat existierte jedoch seit Januar 2017 (drei Monate nach Ausstellungseröffnung) nicht mehr. In der Schwerpunktführung wurde ich durch die Nachfrage eines Führungsteilnehmers auf die Leere neben der IKS aufmerksam gemacht, die von Schwarzen Wissenschaftlerin damit begründet wurde, dass das ausgestellte Teilstück des Denkmalentwurfs zerbrochen sei und anschließend komplett abgebaut wurde. Der Denkmalentwurf wurde im Kontext der Neuen Schwarzen Bewegung gezeigt, in der die Selbstermächtigung Schwarzer Deutscher ab den 1980ern in Deutschland erzählt wurde. Der Entwurf griff somit gegenwärtige Anerkennungsforderungen der Schwarzen Bewegung auf und stellte sie im Kontext deutscher Kolonialgeschichte dar. Er verwies somit räumlich auf erinnerungspolitische Leerstellen in der deutschen Öffentlichkeit.

Ähnlich wie Metz Arbeit *Le héros invisible* vor dem Gebäude der Ausstellung, umkreiste auch der Denkmalentwurf das Thema ‚Erinnerung‘ bzw. auch ‚Nicht-Erinnern‘. Doch anders als bei Metz' Arbeit, war an dieser Stelle nur ein Entwurf des *Shrine of the Forgotten Souls* ausgestellt. Mangels finanzieller Unterstützung war er noch nicht umgesetzt worden (vgl. Hoyt & Walko 2013). Während *Le héros invisible* vor dem Haus stand, jedoch nur temporär, da mit dem Ende der Sonderausstellung der Denkmalsockel wieder entfernt wurde,<sup>57</sup> war der Aspekt des Temporären im Denkmalentwurf von Satch Hoyt schon gezeitigt: er verharrte als Entwurf, wurde in der IKS gezeigt, zerbrach und wurde nicht wiederaufgebaut. Der Denkmalentwurf als Hinweis auf erinnerungspolitische Leerstellen wurde in der anwesenden Abwesenheit realisiert.

Mit dem Wissen um den abwesenden Denkmalentwurf Schwarzer Deutscher wurde die visuelle Präsenz der Statuen, insbesondere der Wissmann-Statue umso beeindruckender. Während ich die leere IKS wahrnahm und den Blick zurückwarf, verschob sich meine Wahrnehmung der liegenden Statuen. Die Wissmann-Statue mit dem gelben Anarchismus-Symbol war es wert, markiert zu werden. Diese galt es aus der Perspektive der Hamburger Studierenden zu stürzen, wie mir der Objekttext hier offenbarte.<sup>58</sup> Was jedoch

<sup>57</sup> *Le héros invisible* wurde seit 2014 mehrfach im Rahmen von Veranstaltungen, die die deutsche Kolonialgeschichte thematisierten, deutschlandweit ausgestellt.

<sup>58</sup> Der Objekttext hierzu: „Nach dem Tod des ehemaligen Gouverneurs von Deutsch-Ostafrika, Hermann von Wissmann, wurde dieses Denkmal 1909 in Daressalam eingeweiht. Es zeigte Wissmann mit einem Askari zu seinen Füßen, der die Reichsflagge über einen erlegten Löwen ausbreitet. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Denkmal als Kriegsbeute nach London verbracht, und nach der Freigabe 1922 vor der Universität Hamburg aufgestellt. 1961 forderten Studierende erstmals und erfolglos die Demontage, unter anderem, da die Darstellung ihre afrikanischen Kommilitonen beleidige. Die Proteste verstärkten sich mit der zunehmenden Politisierung der Studierenden, insbesondere in Kreise des *Sozialistischen Deutschen Studentenbundes* (SDS). Von Einfluss war auch die Hamburger Schule von Historikern um Fritz Fischer. Nach mehreren gescheiterten Versuchen gelang der Denkmalsturz in der Nacht des 31. Oktober 1967. Das Denkmal wurde anschließend in der Sternwarte der Universität eingelagert.“

mitgestürzt wurde, war der Schwarze deutsche Kolonialsoldat und der Löwe. Interessanterweise lag der namenlose Schwarze deutsche Kolonialsoldat (an dessen Darstellung laut Objekttext sich damalige afrikanische Studierende gestört hätten und in Folge dessen die Hamburger Studierenden den Sturz forderten), im Hintergrund, unmittelbar neben dem abwesenden Denkmalentwurf. Der expositorische Akteur bediente sich einer Präsentationsweise, die den Moment des Sturzes vermeintlich einfrore bzw. hier re-inszenierte. Hierbei wies er der Statue des Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten in die räumliche Nähe der *Neuen Schwarzen Bewegung* und dem Notausgang. Der Fokus war auf Wissmann gelegt: er nimmt den Raum ein und ihn sahen Besucher\_innen in der Raumachse von weitem liegen. Als wäre der Sturz der Studierenden das Ende der deutschen Kolonialgeschichte gewesen, wurden Besucher\_innen mit diesem Bild in den letzten Teil der Ausstellung entlassen. Hier befanden sich nun künstlerische Positionen, die die postkolonialen Gegenwarten thematisierten.

Schwarze Positionen waren in dreifacher Hinsicht marginalisiert repräsentiert: a) aus dem Fokus gerückt (siehe Statue des Schwarzen deutschen Kolonialsoldaten), b) abgetrennt vom Haupterzählstrang der Ausstellung (wie der Bereich *Neue Schwarze Bewegung*), c) in letzter Konsequenz anwesend abwesend (wie die Leerstelle des Denkmalentwurfs).

Eingangs habe ich von Denkmälern als Knotenpunkten von Erinnerungspolitikern gesprochen. An dieser Stelle will ich noch einmal aus dem Rahmen der Ausstellung heraustreten und die erinnerungspolitischen Bezüge wiederherstellen, die in der Ausstellung unsichtbar gemacht wurden. Der Objekttext zum Statuen-Ensemble legt nahe, dass das Objekt nicht mehr der Öffentlichkeit zugänglich war seit seinem Sturz. Die gelben Markierungen als Zeichen linker Kämpfe auf der Statue wurden somit implizit in den Kontext der Zeit der 1968er gestellt. In der historisch-konstruktivistischen Arbeit über antirassistische und internationalistische Bewegungen

der BRD von Niels Seibert (2008), verweist er im Kapitel über den Sturz des Wissmann-Denkmal darauf, dass die Statuen zwei weitere Male öffentlich gezeigt wurden. Neben der Präsentation der Statuen in einer weiteren Ausstellung, waren sie noch Anlass einer künstlerischen Intervention im Hamburger Stadtraum. Die Künstlerin HM Jokinen stellte die Statuen 2005 für 14 Monate an einem belebten Platz in Hamburg auf, um so die Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialgeschichte öffentlich zu thematisieren.<sup>59</sup> Diese öffentliche Auseinandersetzung regte Kontroversen an (vgl. taz 2012), die u. a. in der gelben Markierung mit linken Symbolen ihren Ausdruck fanden (vgl. Seibert 2008, S. 56). Dieser Exkurs in die Objektgeschichte der Statuen verdeutlicht die Tendenz des expositorischen Akteurs, Geschichte vereindeutigend zu erzählen. An dem Denkmal wäre nicht nur die umstrittene deutsche Kolonialgeschichte, sondern die umstrittene Erinnerung an Kolonialgeschichte überhaupt zu erzählen möglich gewesen. Stattdessen wurde dieser Teil der geschichtlichen Auseinandersetzung in die Vergangenheit der 68er verlegt, anstatt die Kämpfe um die Deutungshoheit von Geschichte in die Gegenwart (von 2005) zu kontextualisieren. Dies hätte das Potenzial entfalten können die Konstruktionsprozesse, die mit Erinnerungspolitikern verknüpft sind, offen zu legen.

Dem stand wie oben erläutert, die Leerstelle des *Shrine of the Forgotten Souls* gegenüber. Als unsichtbares Denkmal (oder als Denkmalentwurf) manifestierte sich hier die mangelnde Anerkennung im kulturellen Gedächtnis. Zwar schien die Repräsentation Schwarzer globaler Geschichte zumindest im Rahmen des nationalgeschichtlichen Museums einen Ort zugewiesen zu bekommen, doch ging dies nicht mit der ökonomischen Anerkennung bzw. Aufwertung einher. In dem Kontext möchte ich erwähnen, dass die in

---

59 Der Aufstellung der Statuen war eine Plakette zugefügt, die auf eine Internetseite verwies auf der Material zur deutschen und hamburgischen Kolonialgeschichte bereit stand und auch Diskussionen angeregt wurden (vgl. Jokinen 2005).

dieser Arbeit besprochenen Selbstrepräsentationen Schwarzer und of Color Positionen aus Privatsammlungen entstammen.<sup>60</sup> Die Repräsentationen dieser Positionen hatten ihren Ursprung privaten Initiativen zu verdanken; sie waren und sind nicht Teil öffentlicher Speicherorte bzw. des Museums als Orte des kulturellen Gedächtnisses.

Ich möchte zum Ende noch einmal auf das namensgebende Objekt meiner Arbeit zurückkommen: Die Ausstellung *Le héros invisible* manifestierte die Leerstelle des kulturellen Gedächtnisses deutscher Kolonialgeschichte in den Ambivalenzen des Sicht- und Unsichtbaren. Während die Statue im öffentlichen Raum der Stadt auf die Sonderausstellung aufmerksam machte und zugleich auf die erinnerungspolitische Leerstelle hinwies, war ihre Anwesenheit zugleich von Vergänglichkeit geprägt. Wie auch die zeitlich begrenzte Sonderausstellung, hatte diese Statue keinen festen Ort, sondern würde mit dem Ende der Ausstellung in das Archiv des Künstlers zurückkehren. Diese Repräsentation als Leerstelle Schwarzer Positionen in der deutschen Kolonialgeschichte kulminierte hier mit gegenwärtigen Tendenzen im Museumsbereich, die ich weiter unten mit Gramscis Begriff des Transformismus skizzieren werde (vgl. Kap. 3).

#### 2.4 Zusammenfassung

Schwarze Repräsentationen wurden von Beginn der Ausstellung an in der Verwicklung von eurozentrischen Ordnungen und Blickverhältnissen problematisiert. Durchaus war der expositorische Akteur darum bemüht, Kolonisierte bzw. Schwarze Stimmen aus der Vergangenheit Raum zu geben. Die vorangestellten Kapitel sollten jedoch zeigen, dass in den Gesten den

<sup>60</sup> IKS Fotoalbum Diek, IKS *Shrine of the Forgotten Souls* sowie Fotografien, Zeitschriften, Bücher aus dem Bereich *Neue Schwarze Bewegung* aus der Privatsammlung von Katharina Oguntoye. Die IKS Giftschränk wurde für die Ausstellung von Natasha A. Kelly konzipiert und wurde noch keiner Sammlung zugeordnet.

Zeigens bestimmte Perspektiven erzeugt und produktiv gemacht wurden, die eine dekolonisierte Sicht auf die Repräsentationen verhindern. Inhaltlich waren Aspekte der postkolonialen Theorie in die Ausstellungsgestaltung und -erzählung eingeflossen, doch konnte ich zeigen, wie die andere Seite der Medaille – die der kritischen Reflexion *weißer* Privilegierung – unhinterfragt ausgestellt wurde.

Die Dominanz der wissenschaftlichen Wahrheitsrede entfaltete ihre Wirkkraft in den Momenten der Ausstellung, in denen repräsentierte Schwarze und of Color Positionen einer Einordnung widerstrebten (am Beispiel des Lautarchivs). Im Annähern an die Repräsentationen verwickelte der expositorische Akteur die Betrachter\_innen in eine Kompliz\_innenschaft mit den *weißen* Wissenschaftlern. Die (von mir) reproduzierten Rassismen, die sich u. a. im Unbehagen äußerten, wurden durch die Perspektiveinnahme des Wissenschaftlichen zum Verstummen gebracht.

Die vestimentäre Präsentation Schwarzer deutscher Kolonialsoldaten zeigte in der vergleichenden Analyse mit anderen vestimentären Repräsentationen *weißer* Positionen innerhalb der Ausstellung, dass die Möglichkeiten Schwarze Positionen zu repräsentieren zugunsten der Aufrechterhaltung kolonialer Logiken tendierte. Die uneindeutigen Positionen Schwarzer deutscher Kolonialsoldaten, die eine Gegenlektüre durch Stefanie Michels repräsentationskritischer Arbeit an historischen Darstellungen erst offenlegte, wurden in der Ausstellung zum Erliegen gebracht. Während Repräsentationen von Schwarzen in der Handlungsunfähigkeit liegend gezeigt wurden, waren es *weiße* Positionen, die als handlungsfähige in der deutschen Kolonialgeschichte präsentiert wurden. Diese Linie ließ sich in der Darstellung von Denkmälern in der Ausstellung ebenso nachzeichnen. Hier war es die liegende Darstellung *weißer* deutscher Kolonialakteure, die der Leerstelle Schwarzen Erinnerns entgegenstand. Durch mein methodisches Vorgehen der Gegenlektüre konnte ich die Ambiguitäten in den Repräsen-

tationen Schwarzer und of Color aufzeigen, die aber in der Hauptnarration überdeckt wurden.

Die Scheu vor Kontroversen wurde in diversen Ausstellungsbesprechungen zu den Dauerausstellungen des DHMs hervorgehoben (siehe Kap. 2.1). Die Tendenz eine geschlossene Erzählung herzustellen, wie sie für die Dauerausstellung kritisiert wurde, habe ich anhand des Statuen-Ensembles vor dem sich abzeichnenden Ende der Geschichte auch für die Sonderausstellung angedeutet. In Verbindung mit dem Modus der wissenschaftlichen Wahrheitsrede, die den *weißen* Blick auf die Welt eben nicht de-zentriert, können die identitätsstiftenden Spuren der (fragmenthaft) erzählten deutschen Kolonialgeschichte erahnt werden. Schwarze Positionen waren im Narrativ der deutschen Kolonialgeschichte vertreten, doch wurden sie marginalisiert dargestellt.

### 3. Ausblick

Meine Arbeit hat anhand der Schwarzen und of Color Repräsentationen innerhalb der Sonderausstellung zum deutschen Kolonialismus im DHM einerseits die Problematik eines nicht-thematisierten hegemonialen Blickverhältnisses auf ebenjene Repräsentationen herausgearbeitet. Schwarze und of Color Stimmen wurden durchaus in der Ausstellung als handelnde Positionen gezeigt, doch geschah dies in vereinzelt Momenten und außerhalb des dominanten wissenschaftlichen Narrativs. Durchaus wendete der expositorische Akteur den Blick auf die eigenen metamusealen und hegemonialen Geschichten und regte zur (Selbst-) Reflexion an; dies wurde jedoch nicht konsequent umgesetzt. Wie meine Repräsentationsanalysen zeigten, sind Schwarze und of Color Repräsentationen teilweise in der Form präsentiert, dass sie den hegemonialen Blick bestätigten. Wenn Schwarze und of Color Positionen für sich selbst sprachen, dann wurden sie außerhalb des dominanten Narrativs verortet und somit marginalisiert.

Gegenwärtige Ausstellungsanalysen mit postkolonialer Perspektivierung haben ähnliche Momente in ihren Analysen gezeigt. Nora Sternfeld arbeitet beispielsweise ähnliche Strategien des Zeigens am *Musée du Quai Branly* heraus und zeigt wie Kritik in Nischen des Museums zugewiesen wird (vgl. ebd. 2009, S. 71). Diese Gleichzeitigkeit von Kritik und Reflexivität einerseits sowie der Aufrechterhaltung hegemonialer Narrative andererseits, beobachtet sie als weit verbreitetes Phänomen aktueller Museumspraxen (vgl. ebd., ähnlich siehe Kravagna 2015). In ihrer machtkritischen Lesart, macht sie Anlehnungen an Gramscis Begriff des *Transformismus*, um Strategien der hegemonialen Machterhaltung durch Kritikvereinnahmung zu beschreiben. Neben den *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*<sup>61</sup> (Schaffer 2008) Schwarzer und

of Color Repräsentationen in der Ausstellung lassen sich transformistische Momente auch in der Anerkennung und dem Einbezug Schwarzer Positionen für die Ausstellungskonzeption erkennen. Die Mitsprache von Betroffenen-Gruppen in Ausstellungserarbeitungen ist eine der Forderungen von sozialen Bewegungen an das Museum gewesen (vgl. Fyfe & MacDonald 1996). Dieser entsprechend, wurden zwei Kuratorinnen aus ehemals von Deutschland kolonisierten Gesellschaften in die Ausstellungskonzeption involviert (Flower Manase Msyuya aus Tansania und Memory Biwa aus Namibia). Im Gespräch mit dem *weißen* Kurator darüber, zog dieser ein ernüchtertes Fazit über den Einfluss der sog. Gast-Kuratorinnen. Er bemängelte die zeitliche Begrenzung der Mitarbeit sowie den damit zusammenhängenden, begrenzten Entscheidungseinfluss auf die Ausstellungskonzeption. Strukturell wurden hier also Schwarze Perspektiven integriert, doch die Konsequenzen für die Ausstellungspraxis blieben begrenzt.

Ähnlich verhielt es sich bei der Anerkennung von Betroffenenengruppen. Während im Rahmen der Ausstellung die Anerkennung des Genozids an den Nama und Herero zentral ausgestellt und damit sichtbar gemacht wurde, ging dies nicht mit einem Zugewinn an politischer Sichtbarkeit einher (vgl. Schaffer 2008). Am Tag der Ausstellungseröffnung fand zeitgleich in Berlin die jährliche Gedenkveranstaltung der Nama und Herero statt. Als Vertreter\_innen der Nama und Herero-Delegation dem Festakt der Ausstellungseröffnung beiwohnen wollten, wurde ihnen dieser verweigert. Geladene Redner\_innen wie die Schwarze Autorin Sharon Dodua Otoo, die als Vertreterin der Initiative Schwarze Deutsche eingeladen war, thematisierte in ihrer Rede während der Ausstellungseröffnung den Ausschluss der Nama und Herero-Delegierten, die vor dem Museumsgebäude protestierten (vgl. 3Sat

Anerkennung einhergehen muss. Gramscis Überlegungen zum Transformismus gehen hier einen Schritt weiter: Im Prozess des Transformismus würden die minorisierten Positionen als Kritik anerkannt und zugleich würden sie zwecks einer Stabilisierung der hegemonialen Positionen vereinnahmt.

<sup>61</sup> Johanna Schaffer arbeitet für den Bereich der visuellen Kultur heraus, dass eine erhöhte Sichtbarkeit minorisierter Positionen nicht mit einer (gesellschaftlichen)

2016, Otoo 2017). Andere Reaktionen der Teilnehmenden der Eröffnungsveranstaltung blieben aus. Während hier a) Repräsentationen von Nama und Herero in der Ausstellung sichtbar waren, b) jedoch davon ausgeschlossen wurden für sich selbst zu sprechen, kommen c) etabliertere Schwarze Stimmen zu Wort.

Diese zwei Beispiele aus dem Ausstellungszusammenhang verdeutlichen die Ambiguitäten Schwarzer und of Color Positionen in hegemonialen Räumen. Die Sichtbarkeit ist durchaus gegeben, doch geht sie nicht in gleichem Maße mit einer gesellschaftlichen Anerkennung einher. Die Tendenzen, die Sternfeld mit Gramscis Konzept des *Transformismus* benennt, waren einerseits in der konkreten Ausstellungserzählung gegeben und verwiesen auf weitere kulturelle Prozesse. Andererseits – und dies konnte ich auch in meinen Analysen herausarbeiten und ist auch in dem Sprechen Otoos im Rahmen der Ausstellungseröffnung ersichtlich – sind die Positionen der Marginalisierung nicht einseitig fixiert. Die Repräsentationsanalyse konnte auch herausarbeiten, dass einige Schwarze und of Color Positionen durchaus für sich selbst sprechen konnten und Kritik an hegemonialen (bspw. Sprach-) Praxen artikulierten. Diese – und das ist für den Ausstellungsraum wie auch in gesamtgesellschaftlicher Hinsicht zentral – wurden jedoch durch den dominanteren Modus der wissenschaftlichen Wahrheitsrede marginalisiert.

#### 4. Fazit

Um mich den Repräsentationen im Rahmen der Ausstellungsanalyse zu nähern, erwies sich das methodisch kombinierte Verfahren als äußerst fruchtbar. Insbesondere ermöglichte mir das Konzept des *punctums* in Verbindung mit der *dichten Beschreibung* die Möglichkeit mich als „Subjekt [der Interpretation, A.F.] ernst zu nehmen“ (Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 238). Zentral war auch die Reflexion über Blickverhältnisse im Rahmen der Ausstellung aber auch für die methodische Herangehensweise (insb. bel hooks Begriff des *oppositionellen Blicks*). Diese Verschränkung verschiedener Zugänge erlaubte es mir, meine körperliche Anwesenheit in den Ausstellungsräumen samt meiner affektiven Zugänge im Wechselspiel mit dem Gezeigten für Wahr zu nehmen. Die Arbeit an Begriffen (Mieke Bal) zeichnete vor allem meine Darstellung der Analyseergebnisse aus. Im Sinne eines Gegen-den-Strich-Lesens und Irritierens von Beobachtungen, erwies sich dieses Vorgehen als produktiv.

Diese zwei Ereignisse aus dem unmittelbaren Ausstellungszusammenhang (Kap. 3) verweisen auf Prozesse, die ich auch anhand der Repräsentationsanalyse herausarbeiten konnte. Dies spricht für die Ausstellung als relevanten Beobachtungsgegenstand um breitere gesellschaftliche Prozesse nachvollziehen zu können. Die Repräsentationen Schwarzer und of Color Positionen wurden im Rahmen der Ausstellung einerseits durch einen hegemonialen Blick verdeckt, andererseits wurden sie im Hauptnarrativ marginalisiert. Um die eingangs aufgeworfene Frage aufzugreifen, inwiefern ein Wandel im deutschen nationalhistorischen Diskurs hinsichtlich minorisierter Positionen nachzuvollziehen ist, können meine Analyseergebnisse folgendermaßen gedeutet werden: subalterne Gruppen wurden zwar minorisiert, sind aber durchaus sichtbar. Dennoch erhielten ihre

Forderung kaum Raum bzw. lief ihre Kritik Gefahr hegemonial transformiert zu werden.

Trotz allem möchte ich zum Ende festhalten, dass die Anwesenheit Schwarzer und of Color Positionen innerhalb der Ausstellung eine Errungenschaft jahrelanger politischer Kämpfe von Schwarzen Menschen war. Darauf machte insbesondere die Anwesenheit des Bereichs der *Neuen Schwarzen Bewegung* zum Ende der Ausstellung aufmerksam. Ohne die politischen Auseinandersetzungen und Anerkennungskämpfe, die nicht zuletzt in der Etablierung der Selbstbezeichnung Schwarzer Deutscher sichtbar werden, wären diese nicht in einer Ausstellung zur deutschen Kolonialgeschichte an einem nationalhistorischen Museum vertreten gewesen. In dieser Hinsicht ist diese Ausstellungsanalyse eine Momentaufnahme zur gegenwärtigen Sichtbarkeit Schwarzer und of Color Positionen im hegemonialen Raum Deutschlands; gesehen, geschrieben und argumentiert aus der Perspektive einer Women of Color. Gedacht als Argument für weitere gesellschaftliche Anerkennungskämpfe.

## Literaturverzeichnis

- Adomaka, Abenaa, Jasmin Eding & Katharina Oguntoye: Black to the Future. Ein Gespräch über Schwarze Bewegung in Deutschland von Denise Bergold-Caldwell. In: *Analyse & Kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis*. Nr. 624, 21.2.2017, S. 29-30.
- Anderson, Benedict. R. O.: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York (Rev. and extended ed.) 1991.
- Ani, Marimba: *Let the Circle Be Unbroken. the Implications of African Spirituality in the Diaspora*. Lawrenceville, NJ 1992.
- Assmann, Jan: Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung. In: Borsdorf, Ulrich & Heinrich Theodor Grütter (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt am Main, New York 1999, S. 13-32.
- Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. In: Fechner-Smarsly, Thomas & Sonja Neef (Hg.). Frankfurt am Main (Übers. Schulte, Joachim 1. Aufl.) 2002.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin (Übers. Brühmann, Horst 3. Aufl.) [1957] 2015.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main (Übers. Leube, Dietrich 16. Aufl.) [1980] 1989.
- Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010.
- Bendix, Reinhard: *Max Weber. Das Werk. Darstellung, Analyse, Ergebnisse*. München 1964.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London, New York 1995.
- Brandes, Kerstin & Kea Wienand: Deutschland (post)kolonial? Visuelle Erinnerungskulturen und verwobene Geschichte(n). Eine Einleitung. In: *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 59, 2016, S. 5-23.
- Breidenstein, Georg, Stefan Hirschauer, Herbert Kalthoff & Boris Nieswand: *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. Konstanz 2013.
- Castro Varela, María do Mar & Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld 2005.
- Clifford, James & George E. Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. A School of American Research Advanced Seminar*. Berkeley, California (25. anniversary ed.) 2010.
- Deuser, Patricia: *Grenzverläufe. Migration, Museum und das Politische*. Berlin 2016.
- Eggers, Maureen Maisha , Grada Kilomba, Peggy Piesche & Susan Arndt (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster (1. Aufl.) 2005.
- Elias, Friederike, Albrecht Franz, Henning Murmann & Ulrich Weiser (Hg.): Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin 2015.**
- Eribon, Didier: *Rückkehr nach Reims*. Berlin (Übers. Haberkorn, Tobias, 4. Aufl.) 2016.
- Farr, Arnold: Wie Weißsein sichtbar wird. Aufklärungs-rassismus und die Struktur eines rassifizierten Bewußtseins. In: Eggers, Maureen Maisha , Grada Kilomba, Peggy Piesche & Susan Arndt (Hg.): *Mythen, Masken und*

- Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland.* Münster(1. Aufl.) 2005, S. 40-55.
- Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München (Übers. Dierlamm, Helmut) 1992.
- Fyfe, Gordon & Sharron Macdonald (Hg.): *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World.* Cambridge, Massachusetts 1996.
- Kramer, Fritz: Fremdheit afrikanischer Colon-Figuren. In: Jahn, Jens (Hg.): *Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann.* München 1983, S. 205-216.
- Kravagna, Christian: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Museum. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Heft 1, 2015, S. 91-118.
- Glaser, Barney. G. & Anselm L. Strauss: *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung.* Bern 1998.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme.* Frankfurt am Main (Übers. Luchesi, Brigitte / Rolf Bindemann, 13. Aufl.) [1987] 2015.
- Glasman, Joel: La mémoire de l'uniforme. Langage policier et enjeu professionnel au Togo. In: Goerg, Odile & Anna Pondopoulo (Hg.): *Islam et sociétés en Afrique subsaharienne à l'épreuve de l'histoire. Un parcours en compagnie de Jean-Louis Triaud.* Paris 2012, S. 73-100.
- Gudehus, Christian, Ariane Eichenberg & Harald Welzer (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart 2010.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen.* Frankfurt am Main (Übers. Geldsetzer, Lutz, 5. Aufl.) [1985] 2012.
- Hall, Stuart: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices.* London; Thousand Oaks, California 1997.
- Hall, Stuart: Das Spektakel des Anderen. In: ders., Juha Koivisto & Andreas Merkens (Hg.): *Ideologie, Identität, Repräsentation.* Hamburg (Übers. Carls, K., 5. Aufl.) 2016, S. 108-166.
- Hamann, Christoph: Fluchtpunkt Birkenau. Stanislaw Muchas Foto vom Torhaus Auschwitz-Birkenau (1945). In: Gerhard, Paul (Hg.): *Visual History.* Göttingen 2006, S. 283-302.

- hooks, bell: marginality as site or resistance. In: Ferguson, Russell, Martha Gever, Trinh T. Minh-Ha & Cornel West (Hg.): *Out there. Marginalization and contemporary cultures*. New York, Cambridge, Massachusetts 1990, S. 341-344.
- hooks, bell: Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen. In: Peters, Kathrin & Andrea Seier (Hg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich Berlin (1. Aufl.) [1992] 2016, S. 91- 108.
- Lange, Britta: „Denken Sie selber über diese Sache nach...“ Tonaufnahmen in deutschen Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs. In: Berner, Margit, Anette Hoffmann, & Britta Lang (Hg.): *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*. Hamburg 2011, S. 89-128.
- Lips, Julius: *Der Weiße im Spiegel der Farbigen*. München 1984.
- Lerp, Dörte & Susann Lewerenz: Museen hacken, oder: „Das revolutionäre Potenzial der Partizipation“. In: AutorInnenkollektiv Loukanikos (Hg.): *History is unwritten. Linke Geschichtspolitik und kritische Wissenschaft. Ein Lesebuch*. Münster (Publikation und Dokumentation zur gleichnamigen Tagung vom 6.-8. Dezember 2013 in Berlin, 1. Aufl.) 2015, S. 252-267.
- Lorde, Audre: Age, Race, Class and Sex. Woman Redefining Difference. In: dies. (Hg.): *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Berkeley, California [1984] 2007, S. 114-123.
- Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek & Nora Sternfeld (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien (Bd. 3 der durch dieselben herausgegebenen Reihe „Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis“) 2009.
- Kramer, Fritz: Fremdheit afrikanischer Colon-Figuren. In: Jahn, Jens (Hg.): *Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann*. München 1983, S. 205–216.
- Mey, Günther & Katja Mruck (Hg.): *Grounded Theory*. Wiesbaden (2. Aufl.) 2011.
- Messerschmidt, Astrid: Postkoloniale Erinnerungsprozesse in einer post-national-sozialistischen Gesellschaft – vom Umgang mit Rassismus und Antisemitismus. In: *PERIPHERIE*, Jg. 28, Nr. 109/110, 2008, S. 42-60.
- Muckel, Petra: Selbstreflexivität und Subjektivität im Forschungsprozess. In: Breuer, Franz (Hg.): *Qualitative Psychologie. Grundlagen, Methoden und Anwendungen eines Forschungsstils*. Opladen 1996, S. 61-78.
- Muttenthaler, Roswitha & Regina Wonisch: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld 2006.
- Norris, Edward. G.: Colon im Kontext. In: Jahn, Jens (Hg.): *Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann*. München 1983, S. 13–64.
- Plessner, Helmuth: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*. Frankfurt am Main [1934] 1992.
- Pohl, Karl Heinrich: *Der kritische Museumsführer. Neun historische Museen im Fokus*. Frankfurt am Main 2013.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin (2. Aufl.) 2006.
- Said, Edward W.: *Orientalismus*. Frankfurt am Main (Übers. Holl, Hans Günter, 4. Aufl.) [1978] 2014.
- Sartre, Jean-Paul: Schwarzer Orpheus. In: ders.: *Situationen. Reden, Aufsätze, Interviews zur Literatur*. Hamburg 1965, S.189-211.
- Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld 2008.
- Scholze, Jana: Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 121-148.
- Seibert, Niels: *Vergessene Proteste. Internationalismus und Antirassismus 1964-1983*. Münster (1. Aufl.) 2008.

- Sommer, Monika: Museologie und Museumsgeschichte. In: Schnittpunkt ARGE (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien 2013, S. 13-22.
- Sternfeld, Nora: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du Quai Branly in Paris. In: Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek & dies. (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien (Bd. 3 der durch dieselben herausgegebenen Reihe „Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis“) 2009, S. 64-76.
- Sturm, Eva: *Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung „Von Kunst aus“*. Hamburg 2005.
- Przyborski, Aglaja & Wohlrab-Sahr, Monika: *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. München(4. Aufl.) 2014.
- Wiemann, Dirk: Zeit. In: Arndt, Susann, & Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2011, S. 564-571.
- Zeller, Joachim: *Weißer Blicke – Schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur*. Erfurt 2010.

## Online-Quellen

- 3Sat, Kulturzeit: Der deutsche Kolonialismus. 14.10.2016. <https://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/189314/index.html>
- Berndt, Christian: Die geteilte Geschichte. 26.11.2004. <https://www.taz.de/!669339/>
- DHM 2016a: Ein Museum für alle. 04.07.2016. <http://www.dhm.de/blog/2016/07/04/mein-projekt-museum-fuer-alle/>
- DHM 2016b: Pressemitteilung. 20.09.2016. [https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/presse/presseinformationen/Pressemeldungen\\_2016/PM\\_Deutscher\\_Kolonialismus.pdf](https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/presse/presseinformationen/Pressemeldungen_2016/PM_Deutscher_Kolonialismus.pdf)
- DHM 2016c: Gründung und Geschichte. <https://www.dhm.de/ueber-uns/gruendung-geschichte.html> (15.3.2017)
- DHM 2017a: Das Zeughaus. <https://www.dhm.de/ueber-uns/die-gebaeude/zeughaus.html> (30.1.2017)
- DHM 2017b: Über uns. <https://www.dhm.de/ueber-uns/ueber-uns.html> (30.1.2017)
- DHM\_Pressemappe: Pressemappe Deutscher Kolonialismus. 25.10.2018. [https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/presse/presse-mappen/2016/Pressemappe\\_Deutscher\\_Kolonialismus\\_25.10.pdf](https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/presse/presse-mappen/2016/Pressemappe_Deutscher_Kolonialismus_25.10.pdf)
- Ghosh, Bishnupriya: Audio Remains: the Halfmoon Files. A Talk Presented at the Society for Cinema Studies. 2010. <http://halfmoonfiles.de/sites/default/files/text-uploads/AudioRemainsHalfmoonFiles.pdf>
- Hoyt, Satch & Walko, Sarah: Satch Hoyt in Dialogue with Sarah Walko. 21.08.2013. <http://eyes-towards-the-dove.com/2013/08/satch-hoyt-in-dialogue-with-sarah-walko/>
- Jokinen, HM: <http://www.afrika-hamburg.de/index.php> (25.05.2018)
- Kolonialismus im Kasten: Kolonialismus im Kasten revisited. <https://www.kolonialismusimkasten.de/kik-revisited/> (7.3.2017)

- Kunsthalle Bremen: Forschung in der Kunsthalle Bremen. <https://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/forschung/der-blinde-fleck/> (8.3.2017)
- Landesmuseum Hannover: Heikles Erbe. [http://www.landmuseum-hannover.niedersachsen.de/startseite/sonderausstellungen/heikles\\_erbe/heikles-erbe-30-september-2016-bis-26-februar-2017-139276.html](http://www.landmuseum-hannover.niedersachsen.de/startseite/sonderausstellungen/heikles_erbe/heikles-erbe-30-september-2016-bis-26-februar-2017-139276.html) (8.3.2017)
- Metz, Philip: Le héros invisible. [http://www.philipmetz.de/www.philipmetz.de/works\\_2\\_1.html](http://www.philipmetz.de/www.philipmetz.de/works_2_1.html) (4.3.2017)
- Otoo, Sharon Dodua: Eröffnungsrede der Ausstellung „Deutscher Kolonialismus“. [https://www.hundertvierzehn.de/artikel/er%C3%B6ffnungsrede-der-ausstellung-%C2%BBdeutscher-kolonialismus%C2%AB\\_1967.html](https://www.hundertvierzehn.de/artikel/er%C3%B6ffnungsrede-der-ausstellung-%C2%BBdeutscher-kolonialismus%C2%AB_1967.html) (24.05.2018)
- Radio Dreyeckland: Colonial Omissions in Karlsruhe. <https://rdl.de/beitrag/colonial-omissions-karlsruhe> (15.3.2017)
- RBB: Deutscher Kolonialismus. <https://www.rbb-online.de/kultur/beitrag/2016/10/ausstellungsstuecke-deutscher-kolonialismus-dhm-berlin.html> (8.3.2017)
- Schade, Sigrid & Silke Wenk: Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. <http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1918361> (3.3.2017)
- taz: Interview mit HM Jokinen von Lena Kaiser. 19.6.2012. <https://www.taz.de/!5083933/>

## Filmquellen

- Scheffner, Philip: *The Halfmoon Files*. Pong. Berlin 2007.