

# STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR

**Pauline Raczkowski**

Kritik der Ausstellung ‚Arts  
d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et  
des Ameriques‘ im Pavillon des  
Sessions des Louvre

**BAND [ 34 ]**

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg



## **Studien zur Materiellen Kultur**

Als Online-Forum für Kulturanalysen und andere kulturwissenschaftliche Forschungen zu Materielle 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)*

Pauline Raczkowski

Kritik der Ausstellung ‚Arts d´Afrique, d´Asie, d´Océanie et des Ameriques‘ im Pavillon des Sessions des Louvre

## **Impressum**

Studien zur Materiellen Kultur

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

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

Copyright bei Pauline Raczkowski & dem Institut für Materielle Kultur

„Kritik der Ausstellung ‚Arts d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Ameriques‘ im Pavillon des Sessions des Louvre“  
(Seminararbeit)

Oldenburg, 2019

Coverfotografie: ‚Der Zeichnende‘ von Pauline Raczkowski

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 978-3-943652-33-8

## Inhalt

Einleitung	7
Aspekte einer Verschiebung ‚fremder‘ Objekte durch das ‚Kunst-Kultur-System‘	9
Strategien der Inszenierung im Pavillon des Sessions	10
Aneignungen durch die künstlerische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts	18
Jacques Kerchache – ‚Connoisseur with a reputedly unerring eye for quality‘	20
Epilog	22
Literaturverzeichnis	24
Abbildungen	24

## Einleitung

Das Titelbild dieser Ausarbeitung wurde während der Besichtigung der Ausstellung ‚Arts d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Ameriques‘ im Pavillon des Sessions des Louvre<sup>1</sup>, die hier Thema ist, aufgenommen. ‚Der Zeichnende‘ hatte einen wesentlichen Einfluss auf meine Assoziationen und die Aspekte dieser Seminararbeit. So gesehen erscheint mir die Fotografie als geeignete Folie, vor der diese Arbeit gelesen werden kann.

Die Kollektion im PdS kann als Modellversuch für ein relativ junges Projekt, das Musée du Quai Branly, angesehen werden. Das 2006 eröffnete Museum hat das Ziel, die Kunst ‚außereuropäischer‘<sup>2</sup> Kulturen zu repräsentieren. Die in der Kunstgeschichte als ‚primitive Kunst‘ oder im Kunsthandel als ‚arts premiers‘ bezeichneten Objekte wurden aus zwei Sammlungen, die des ‚Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie‘ und des ethnologischen ‚Musée de l’Homme‘, zweier ehemaliger kolonialer Projekte zusammengestellt. Die Initiative für die Neustrukturierung ging von dem damaligen französischen Staatspräsidenten Jacques Chirac aus, der seinen guten Freund, den Kunstexperten, -sammler und -händler Jacques Kerchache damit beauftragte, aus diesen Museumsbeständen eine Kollektion für den Louvre zusammenzustellen, die bereits vier Jahre vor der Eröffnung des Musée du Quai Branly eingeweiht wurde.<sup>3</sup>

Auf der Internetseite des Musée du Quai Branly wird die Ausstellung im PdS als ‚Botschafter‘ desselbigen bezeichnet. Unter dem Motto ‚Time of Recognition‘, wird ein wichtiger Wendepunkt der westlichen Haltung gegenüber

---

<sup>1</sup> Pavillon des Sessions wird im weiteren Verlauf des Textes als PdS abgekürzt.

<sup>2</sup> Ich verwende die Begriffe ‚art premier‘, ‚primitiv‘, ‚primitive Kunst‘, ‚nicht-europäisch‘, ‚westlich‘, etc. in diesem Text in Anführungszeichen, um darauf zu verweisen, dass mir die verallgemeinernden und wertenden Konzepte dieser Begriffe bewusst sind, diese jedoch hier nicht diskutiert werden können.

<sup>3</sup> Vgl. Kohl 2007. S.17.

Objekten, die zuvor als ‚primitive Kunst‘ oder ‚ethnographische Artefakte‘ bezeichnet wurden, hervorgehoben. Die Anerkennung manifestierte sich darin, dass die ausgewählten Objekte mit so bedeutenden Skulpturen wie der Venus von Milo unter einem Dach präsentiert würden. So auch das Motto der Werbung für die Ausstellung ‚Ensemble au Louvre‘ (Abb.1).



Abb. 1: Werbeplakat für die Ausstellung – ‚Ensemble au Louvre‘

Das Plakat suggeriert durch das Nebeneinander der Darstellungen der Skulpturen ein universelles künstlerisches Formkonzept. Dies erinnert an eine Ideologie, die durch die künstlerische Aneignung ethnographischer Objekte zu Beginn des 20. Jahrhunderts begründet wurde.

Demzufolge ist dies eine Ausstellung für ‚außereuropäische Kunst‘, die die Kubisten und Surrealisten des vergangenen Jahrhunderts sich gewünscht hätten. Somit erscheint es mir frag-würdig, ob es sich hier vielmehr um die Verwirklichung eines Projekts des frühen 20. Jahrhunderts handelt. Die Rezeption durch die Künstler der Avantgarde und die großen kolonialen Missionen und Forschungsreisen, die unzimperlichen, bis weit ins 20. Jahrhundert hinein räuberischen Beschaffungsmethoden werden ausgeblendet. Diese Assoziationen thematisierend, möchte der vorliegende Aufsatz einige Muster einer kulturpolitischen Tagesordnung aufzeigen. Zunächst wird der Louvre als historischer Ort der Zurschaustellung der Ausstellung skizziert, dabei wird auf die Verschiebung der Objekte von einem ethnologischen in einen künstlerischen Kontext eingegangen. Diesem Teil folgt die analytische Beschreibung der Ausstellungsarchitektur und Inszenierung. Darauf basierende Assoziationen werden auf ‚Spuren‘ der Rezeption dieser Objekte durch die Kunst-Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts befragt. Ergänzend wird das Konzept der ‚Kennerschaft‘ mit Jacques Kerchaches Position in Verbindung gebracht. Der intellektuelle Entwurf, der dieser Ausstellung zu Grunde liegt und sich als ‚Time of Recognition‘ versteht, wird abschließend dahingehend befragt, inwiefern dieser eine veränderte Haltung gegenüber den Objekten im PdS formuliert.

## Aspekte einer Verschiebung ‚fremder‘ Objekte durch das ‚Kunst-Kultur-System‘

„Die beiden Typen des Museums, die wir so gerne gegeneinander ausspielen, das Kunstmuseum und das ethnologische Museum, sind Folgeprodukte zweier großer Projekte der Moderne, die durch Musealisierung entschärft wurden, nämlich der Industrialisierung der eigenen und der Kolonialisierung der übrigen Welt.“<sup>4</sup>

Die Ausstellung ‚Arts d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Ameriques‘ befindet sich in eben diesem Spannungsfeld zwischen einem Kunst- und ethnologischen Museum. Aus diesem Grund wird der Ort ‚Louvre‘, der die behandelte Kollektion aufnimmt, skizziert und im Anschluss einige Aspekte der Verschiebung der Objekte dorthin beschrieben.

Das Musée du Louvre hat in seiner Geschichte als Königspalast, aber auch als erstes öffentliches Kunst- und Nationalmuseum in Europa gedient. Es wurde während der Umbrüche nach der Französischen Revolution und als Produkt der Aufklärung und Säkularisierung eröffnet. Indem die Revolutionsbeute, die Sammlungen des Adels und Klerus in diesem öffentlich gemacht wurden, „[...] eröffnete es der Kunst einen musealästhetisch begründeten Sinn von Autonomie [...]“<sup>5</sup> und der Louvre wurde zum Ort an dem sich Dinge, in zeitresistente Kunstwerke wandeln. Es ist bis heute eines der populärsten und größten Museen in Europa und beherbergt einige der wichtigsten Kunstwerke des ‚westlich-europäischen‘ Kunstkanons. Während der Eröffnung des Louvre als museale Institution, wurde parallel die Kathedrale Notre-Dame entweiht. Dabei verschoben sich die alten Rituale der Vergewisserung auf die neuen musealen Institutionen. Carol Duncan analysiert die Ritualisierungen

in Kunstmuseen, indem sie zunächst die Architektur dieser mit alten rituellen Bauten vergleicht, etwa antiken Tempel oder Kirchen. Sie wendet jedoch sehr schnell ein, dass Museen nicht auf Grund ihres spezifischen architektonischen Habitus rituellen Orten ähneln, sondern weil sie ebenfalls Räume darstellen, in denen Rituale vollzogen werden.<sup>6</sup> „Like most ritual space, museum space is carefully marked off and culturally designated as reserved for a special quality of attention – in this case for contemplation and learning. One is also expected to behave with a certain decorum.“<sup>7</sup>

In dem Moment des Verschwindens von religiösen und alltäglichen Glaubensgewissheiten und der von ihnen gestützten Herrschaftsstrukturen war das Museum eine Instanz, die eine neue Öffentlichkeit begründen half und eine ‚kollektive Identität‘ generierte. Sharon Macdonald zeigt auf, dass die Entstehung von bürgerlichen Museen einhergeht mit der Entwicklung einer ‚nationalstaatlichen Identität‘.<sup>8</sup> Die Zeit des Fortschritts und der industriellen Revolution ist auch die Zeit der Verstädterung und des Verlusts von Gemeinschaft. Die ‚nationale Identität‘ erfülle, so schreibt sie, somit das Bedürfnis nach einer Zugehörigkeit in Form einer ‚eigenen Kultur‘, die in Abgrenzung zu ‚anderen Kulturen‘ die ‚Nation‘ legitimiere und die ihr zustehende Autonomie verleihe.<sup>9</sup> Dies zeigt sich insbesondere in ethnologischen Museen, deren Sammlungen aus Objekten bestehen, die weltweit ‚gesammelt‘ wurden. Die ‚nicht-europäischen‘ Objekte, die zur Kollektion des PdS gehören, waren ehemals ‚objektive‘ Zeugnisse einer Ideologie, der zufolge Europa hochentwickelt und zivilisiert sei, im Gegensatz zum kolonialisierten Teil der Welt.<sup>10</sup>

James Clifford beschreibt die sich verändernde Einstellung zu Objekten aus ‚nicht-europäischen‘ Kontexten vom ‚Kuriositätenkabinett‘ des 18.

4 Belting 2002, S.653.

5 Belting, S. 651f.

6 Vgl. Duncan 1998, S. 475f.

7 Duncan, S. 476.

8 Vgl. Macdonald 2000, S. 123-148 10

9 Ebd. S.127.

10 Clifford 1990, S.101.

Jahrhunderts über das Objekt als Informationsmaterial im 19. Jahrhundert bis zur Entdeckung der ästhetischen Qualitäten ‚exotischer Objekte‘ und damit einhergehend der Entstehung der Kategorie ‚primitiver Kunst‘ im 20. Jahrhundert.<sup>11</sup> Kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert war der Evolutionismus, das Denksystem, in dem diese Objekte als Beleg einer teleologischen menschlichen Entwicklung verstanden werden, vorherrschend. Den Objekten wurde ‚Originalität‘ und ‚Authentizität‘ eines früheren Stadiums zugeschrieben. Seit der Begründung der Kulturanthropologie im 20. Jahrhunderts wurden Objekte erforscht, weil sie ‚authentische‘ Belege kulturellen Lebens darstellen. Die Künstler des frühen 20. Jahrhunderts sahen in dieser ‚ursprünglichen Originalität‘ wiederum ‚ästhetische Meisterwerke‘. Clifford bescheinigt ‚exotischen Objekten‘ ebenfalls, dass sie sich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft bewegen.<sup>12</sup> Er schlägt – mit leichter Ironie – ein historisch bedingtes ‚Kunst-Kultur-System – eine Maschine zur Herstellung von Authentizität‘ vor. In diesem System findet demnach eine Klassifikation und Situierung der Objekte in einen ‚Kontext‘, wie z. B. ‚authentische Kunst‘ oder ‚ethnographische Kultur‘ statt. Wie wir am vorliegenden Thema sehen können, finden in diesem System Verschiebungen statt: „Ethnische Artefakte, die [...] entsprechend ‚formalistischer‘ statt ‚kontextualistischer‘ Regeln ausgestellt sind, bewegen sich in Richtung Kunst.“<sup>13</sup> Authentizität wird Clifford zufolge hergestellt, wenn Objekte von ihrer historischen Situation getrennt werden.<sup>14</sup> Die Konsequenz dieser Perspektive ist, dass die Objekte im PdS erst durch ihre räumliche Verschiebung in den Status von authentischen Kunstwerken erhoben werden. Ihren Wert als solche erhalten die Objekte folglich durch die Art und Weise der Inszenierung

---

11 Clifford, S.100 f.  
12 Vgl. ebd. S. 94.  
13 Ebd. S.95f.  
14 Ebd. S. 101.

sowie die Ausstellung an einem Ort, an dem Kunstwerke residieren, die schon immer als solche anerkannt sind.<sup>15</sup>

Gegenwärtig befinden sich die thematisierten Objekte im altherwürdigen Louvre, wodurch die Bedingung für eine Steigerung des Werts als Kunstobjekt erfüllt ist. Nachfolgend wird im Kontext der Ausstellungsbeschreibung weiter untersucht, unter welchen inszenatorischen Bedingungen und mit welchen Wirkungen die Verschiebung in den PdS vorgenommen wurde.

### Strategien der Inszenierung im Pavillon des Sessions

Die Architektur des Louvre ist herrschaftlich-repräsentativ und historisierend und dies überwältigende Bauwerk strukturiert den Museumsbesuch und beeinflusst die Rezeption der BesucherInnen. Dabei organisiert und produziert das Museum als Institution nicht nur intendiertes Wissen, sondern ist auch ein Ort, an dem sich unbewusste gesellschaftliche Ideologien, Erfahrungen, Selbstausslegungen und Symbolisierungen manifestieren. Die MuseumsbesucherInnen bestätigen diese Wissensorganisation, die trotz ihrer Konstruiertheit natürlich erscheint, in Form der ‚civilizing rituals‘.<sup>16</sup> Diese Ritualisierungen werden gestützt durch ein internalisiertes Besucherverhalten, die Architektur, die Disposition der Objekte, den Mechanismus des ‚Zu-Sehen-Gebens‘, Tabus, wie dem Berührungsverbot, Sicherheitsvorkehrungen, die Aufsehertätigkeit sowie das Leitsystem. Demzufolge wird die Ausstellung als Medienverbund betrachtet, in dem alle Elemente zur Produktion von Bedeutung beitragen und die BesucherInnen in einen performativen Akt einbeziehen.<sup>17</sup> So soll im Folgenden aus einer subjektiven

---

15 Vgl. Kohl. S.21.  
16 Duncan, S. 473-485.  
17 Vgl. ebd. S. 478.



Perspektive beschrieben werden, welche potentiellen Wirkungen die Inszenierung der Kollektion im PdS auf mich als Besucherin hatte und welche seitens der Ausstellungsmacher bewussten, aber auch unbewussten Bedeutungen daraus gelesen werden können.

Der PdS befindet sich in einem abgelegenen Seitenflügel des Louvre, unterhalb der italienischen Meister und damit auch unter einem der populärsten Kunstwerke des Louvre, der Mona Lisa von Leonardo da Vinci. Der Eingang zu diesem Teil des Louvre, dem alten Pferdestall des Königspalasts, befindet sich abgelegen von der Glaspypamide, am Porte des Lions. Wird diese Verortung im Louvre als Symptom einer Handlung und Entscheidung der Verantwortlichen betrachtet, wird ein Missverhältnis merkbar. Während auf der ersten Etage im ‚Aile de Flore‘ die erhabenen italienischen Meister residieren, werden die ‚arts premier‘ ins Erdgeschoss verbannt, fernab von den restlichen Museumsabteilungen, die nach Meisterschulen und Epochen organisiert sind. Den Eingang der Ausstellungsräumlichkeiten passierend, laufen die BesucherInnen direkt auf eine sandsteinfarbene Wand zu, in welche die Bezeichnung ‚Arts d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Ameriques‘ eingemeißelt ist (Abb. 2). Durch diese Wand wird den BesucherInnen der direkte Blick in die Ausstellung verweigert, vielleicht um einen Überraschungseffekt zu erzielen.<sup>18</sup> Am Ende des Sichtschutzes ist direkt auf die Wand eine Inschrift in den Sprachen Französisch, Englisch und Spanisch angebracht (Abb.3). In dieser werden die Initiation durch Jacques Chirac und die Konzeption des Experten Jacques Kerchache sowie des Architekten Jean-Michel Wilmotte hervorgehoben. Zusätzlich wird darauf eingegangen, dass die Ausstellungsmacher einen lang gehegten Wunsch vieler Künstler,

<sup>18</sup> Der ‚Überraschungseffekt‘, wurde laut Führung, am 28.08.2008 als eines der Ziele von Kerchache vorgestellt.

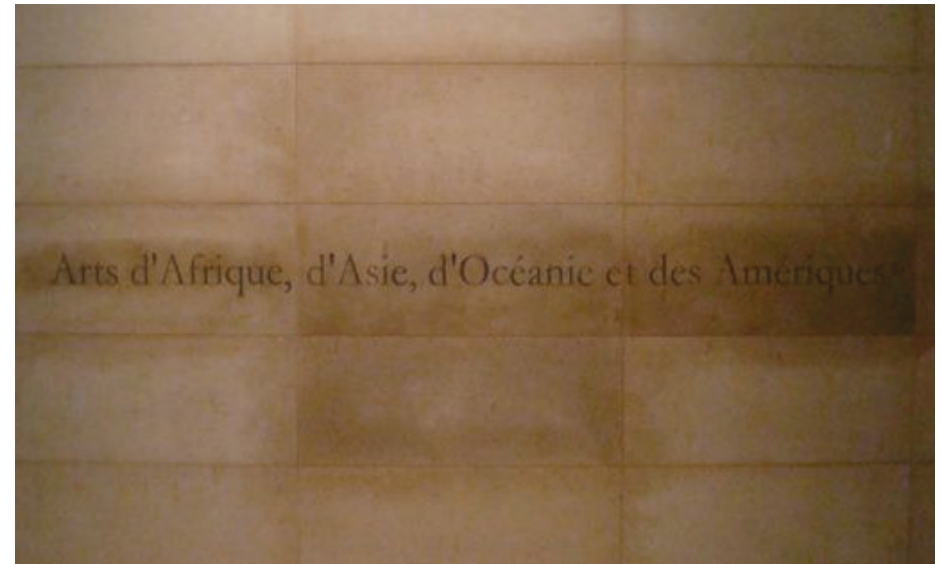


Abb. 2: Die sandsteinfarbene Wand am Eingang zur Ausstellung

11

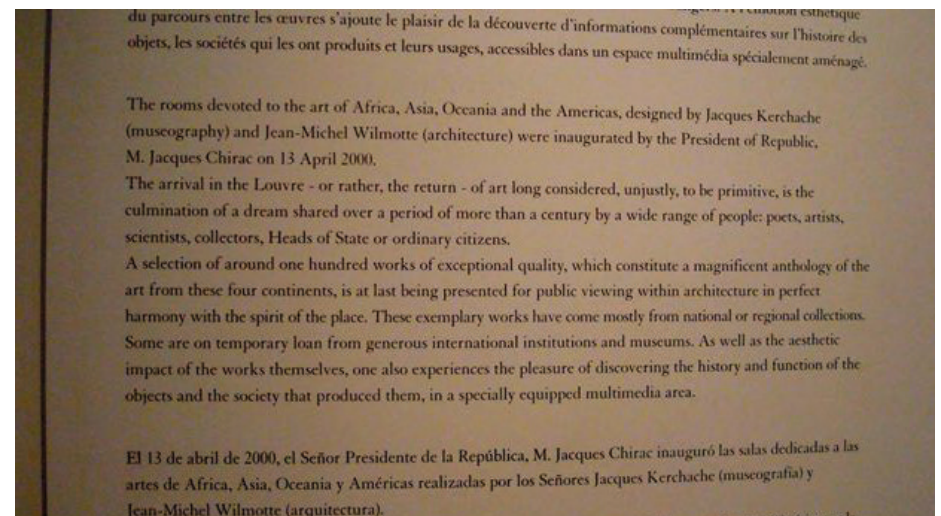


Abb. 3: Die Tafel mit der mehrsprachigen Inschrift

Poeten, Wissenschaftler u. a. in die Tat umgesetzt haben. Damit einhergehend sei die Ausstellung die Überwindung der lange Zeit vorgenommenen Diffamierung der ausgestellten Objekte als ‚primitiv‘ und gebe ihnen den als ‚Masterpiece‘ eingestuften Werken zustehenden Platz im Louvre. Dabei wird die präsidiale und politische Rolle Chiracs sowie die des ‚Kenners‘ der ‚art premier‘, Kerchaches, für die Nobilitierung der Objekte hervorgehoben. Außerdem formuliert dieser Text eine Begründung für die Auswahl der spezifischen Objekte für die Ausstellung im Louvre, in dem die ästhetischen Qualitäten der Objekte betont werden. Obwohl in dem Text auf einen ‚interpretation space‘ hingewiesen wird, drückt sich hier implizit die Dominanz der Kunst über die Wissenschaft aus, indem der Interpretationsraum als zusätzlicher und somit sekundärer Zugang definiert wird. Der Tonfall des gesamten Textes drückt einen Stolz und ein Wohlwollen aus, die sich auf die Handlungen der verantwortlichen ‚westlichen Gönner‘ beziehen. Somit kann die Aufnahme der ‚nicht-westlichen‘ Kunstwerke in den Louvre nicht als Ausdruck menschlicher Gleichheit verstanden werden, sondern als Resultat westlicher Großzügigkeit.<sup>19</sup> „So wird der ‚westliche Mensch‘ zu dem, der für die Vergabe der Einladung zur Teilnahme an der ‚Brüderlichkeit des Menschen‘ verantwortlich ist.“<sup>20</sup>

Wendet der/die BesucherIn sich von der Wandbeschriftung ab, steht er/sie am Anfang der Ausstellung und blickt in hohe, offen und sehr hell gestaltete Räumlichkeiten, die an vielen Stellen in den Wänden eine Durchsicht in die weiter folgenden Räume ermöglichen (Abb.4). Dadurch lässt sich die Größe der Ausstellung erahnen, und es wird womöglich Neugier auf das Kommende, nur fragmentarisch Sichtbare geschürt. Die von Jacques Kerchache zusammengestellte Kollektion, am Eingang als Kunst vierer Kontinente signifiziert, besteht aus ca. 120 plastischen, dreidimensionalen,

überwiegend anthropomorphen Gestalten, der vier genannten Weltregionen. Diese als Skulpturen<sup>21</sup> definierten Objekte, sind aus hart und fest anmutendem Material hergestellt, das entweder Holz, Metall oder Keramik zu sein scheint, überwiegend in brauner, ‚natürlich‘ und alt wirkender Grundfarbe gehalten.



Abb. 4: Die hohen, offenen und sehr hell gestalteten Räumlichkeiten der Ausstellung

Auffällig ist die Einheitlichkeit, sowohl der Räume als auch der gesamten Ausstellungarchitektur, aber auch der Objekte, die sich sowohl farblich als auch durch die Wirkung ihres Materials harmonisch in das Gesamtbild einfügen. Die sehr hohen Wände sind weiß, der Fussboden aus sandfarbigem, glänzendem, hellem Stein. Die Fenster sind mit bronzenen Abschirmungen ausgekleidet, die das Tageslicht zurückhalten, aber einen Rahmen aus

19 Vgl. Price 1992, S. 45f.

20 Vgl. ebd. S 47.

21 Der Ausstellungskatalog heißt: ‚Sculptures. Africa, Asia, Oceania, Americas, ‚. Musée du quai Branly, Réunion des musées nationaux 2000.

blendenem Licht, einem Nimbus ähnlich, zulassen (Abb.5). Die Inszenierung der Objekte im PdS funktioniert nach den Regeln der Überhöhung, wie es im ‚White Cube‘ geschieht, und lässt sich mit den Worten Brian O’Dohertys beschreiben, der dieser Ausstellungsform einige Essays gewidmet hat:

„Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum eine gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertsystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird. Etwas von der Heiligkeit einer Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaals, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors verbindet sich mit chicem Design zu einem einzigartigen Kultraum der Ästhetik.“<sup>22</sup>

Wie in einer Manifestation von O’Dohertys Worten, wird die äußere Welt in diesem ‚ästhetischen Kultraum‘ durch die Fensterabschirmungen zurückgehalten. Dadurch wirkt die Decke wie eine Lichtquelle. Durch das gleichmäßige Licht von oben wird das Licht-Schatten-Spiel im Raum gedämmt (Abb.6 und Abb.7). Nebenbei sei angemerkt, dass diese Lichtquelle, in Form von langen Schienen mit Spots, hochtechnisch und damit seriös anmutet und gleichzeitig ‚schickem Design‘ entspricht (Abb.8). Nicht zuletzt ähneln dieser Beschreibung auch alle weiteren Details des Galerieraums, wie einige Bänke, Stühle und Treppengeländer, die durch Farbe und Design miteinander korrespondieren. Noch vor der Betrachtung der Objekte fesselt die Wirkung dieses ‚perfektionierten‘ White Cubes und „[i]n einer merkwürdigen Umkehrung ‚rahmt‘ das Kunstwerk in der Galerie die ganze Galerie und ihre Gesetze“.<sup>23</sup>

22 O’Doherty 1996, S.9.

23 Ebd. S. 10.



Abb. 5: Inszenierung mit Tageslicht

Auf dem hellen Fussboden treten besonders die dunklen, bronzefarbenen Sockel der Vitrinen und Podeste hervor, die durch Lichtspots akzentuiert werden (Abb. 9). Es gibt mehrere Vitrinenvarianten, denen allen das verwendete Material, die Höhe der Vitrinendecke und der große Abstand des Glases vom Objekt gemeinsam sind. Frei stehende Vitrinen überwiegen und werden durch hängende Wandvitrinen ergänzt.

Zusätzlich stehen die Ausstellungsdisplays weit voneinander entfernt, so dass es möglich ist, viele Objekte aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Dementsprechend steht fast jedem Objekt viel Umraum für die Entfaltung seiner Wirkung zur Verfügung. Auf diese Weise werden die Haltungen und Blicke der BesucherInnen den Objekten gegenüber geleitet. Die Präsentationsweise einzelner Objekte in Vitrinen und auf Podesten sowie die Beachtung guter Betrachtungsverhältnisse entspricht den



westlichen Konventionen in der Darstellung von Kunst und führt, besonders bei westlichen RezipientInnen, zur Anerkennung der Ausstellungsobjekte als ‚Kunstwerke‘.<sup>24</sup> Hier bestätigt sich, dass die Definition eines Objekts als Kunstwerk über die Präsentationsweise und den Umraum vorgenommen wird, weniger an seiner ‚inneren Bestimmung‘ heraus. Laut Carol Duncan hat sich die Weise, in der Kunst ausgestellt wird, im Laufe der Zeit immer wieder verändert, aber: „[...] installation design has consistently and increasingly sought to isolate objects for the concentrated gaze of the aesthetic adept and to suppress as irrelevant other meanings the objects might have.“<sup>25</sup>



Abb. 6: Licht-Schatten-Spiel in der Ausstellung, Ansicht a

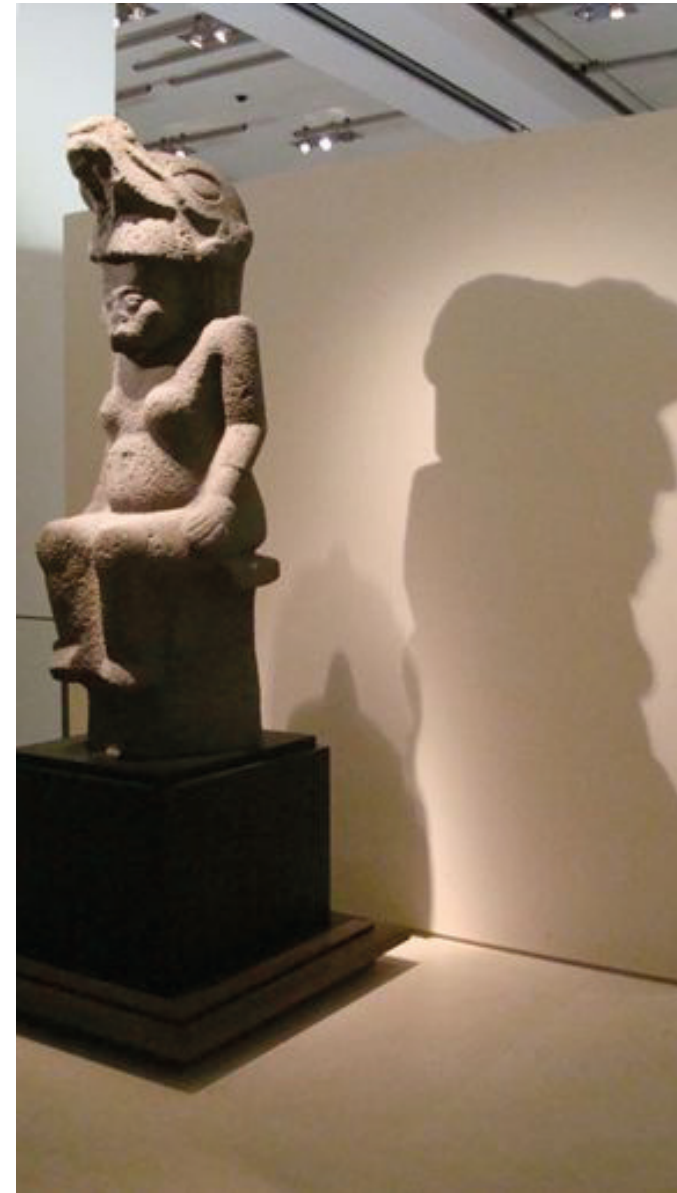


Abb. 7: Licht-Schatten-Spiel in der Ausstellung, Ansicht a

24 Vgl. Scholze 2004, S. 174f.

25 Duncan, S. 484.



Abb. 8: Die Beleuchtungsanlage



Abb. 9: Heller Fussboden und dunkle Sockel der Vitrinen und Podeste

Eine weitere Ausstellungsstrategie betrifft die Informationen, die dem Objekt mitgegeben werden, und damit auch eine Kontextualisierung der Objekte. Die Ausstellung ist als Rundgang durch mehrere Räume angelegt, die gleichzeitig geografischen Räumen zugeordnet werden. Der geografische Raum wird jeweils durch eine weiße Wandtafel, auf der eine Landkarte angedeutet wird, angezeigt. Die Museumstafel tritt vor der weißen Wand kaum hervor, auch sind die weiteren verwendeten Farben unauffällig gehalten. Die zu dieser geografischen Einheit gehörenden Objekte sind als kleine Bilddarstellungen auf der Landkarte und ihrem Herkunftsort verzeichnet. Am Übergang zu jedem Ausstellungsraum ist eine solche Tafel befestigt und markiert den geografischen Ortwechsel. Der Gang durch die Ausstellung beginnt mit Objekten des afrikanischen Kontinents, führt zu Objekten aus Asien, Ozeanien und endet mit Exponaten aus Amerika.

Neben den großen geografischen Museumstafeln gehört zu jedem Objekt eine kleine Informationstafel. Diese Tafeln sind ebenfalls weiß und an den Wänden befestigt. Auf ihnen ist jeweils die Bilddarstellung des Objektes zu sehen, die Bezeichnung als Skulptur einer kulturellen Gemeinschaft, eine mehr oder weniger genaue Datierung, der Herkunftsort, das Material sowie die Maße des Objektes. Des Weiteren trägt jede Tafel Informationen darüber, aus welcher Sammlung das Objekt kommt oder ob ein prominenter Sammler es besessen hat. Zuzüglich steht auf einigen der Tafeln die Funktion des Objektes, diese wird aber kleiner dargestellt als die Signifizierung als Skulptur. Die Hierarchie der angebotenen Informationen lässt wiederum auf die Unterordnung der Funktion des Objektes unter die Ästhetik schließen. Da viele der Objekte mitten im Raum stehen, sind die Informationstafeln weit von diesen entfernt und heben sich vor den weißen Wänden kaum ab. Die räumliche Distanz zwischen Objekt und seiner unauffälligen Beschriftung entspricht ebenfalls der westlichen Tradition in der Darstellung von

Kunst.<sup>26</sup> Diese Strategie bewirkt, dass der emotionale und intellektuelle Zugang getrennt werden, so dass die RezipientInnen sich gänzlich auf die ästhetischen und augenscheinlichen Qualitäten eines Objekts konzentrieren können. Eine Diskrepanz zu dieser Vorstellung entsteht jedoch durch die geografisch-kulturelle Kontextualisierung, denn für die westlich-europäische Kunstdarstellung ist ein Künstlerindividuum kennzeichnend. Die Objekte werden somit nicht als Produktionen eines virtuosen Künstlers vorgestellt, sondern durch ihre geografische und kulturelle Herkunft definiert. Zeitgleich wird diese Herkunft auf den Tafeln als Weltregion abstrahiert und auf den kleinen Informationsplaketten einer kulturellen Gemeinschaft zugeordnet. Zudem zeigt sich beim näheren Vergleich der Informationstafeln, dass die Objekte nicht nach einem historisch-kontinuierlichen Muster angeordnet sind, sondern dass Produktionen aus verschiedenen Jahrhunderten willkürlich und ‚zeitlos‘ nebeneinanderstehen.

Darüber hinaus gibt es in jedem Raum zu den Objekten Zusatzinformationen. Diese sind laminierte DIN A3 große weiße Seiten, auf denen der/die BesucherIn, in verschiedenen Sprachen, weitere Informationen zu den Objekten nachlesen kann. Die Halterungen für die Informationsblätter sind sehr dezent gestaltet und ohne weitere Verweise im Raum. Zudem hat die Museumsgalerie einen Medienraum, ‚interpretation space‘ genannt. In diesem hat der/die BesucherIn die Möglichkeit, an Computerterminals weitere Informationen über die ausgestellten Objekte zu recherchieren. Die Raumgestaltung ist einem minimalistischen Design verpflichtet, welches sich auf mit braunem Holz und Leder ausgekleideten Sitznischen mit Bildschirmen beschränkt. Zusätzlich liegen der Ausstellungskatalog ‚Sculptures‘ und ein Buch über Jacques Kerchache zur Ansicht aus.<sup>27</sup>

26 Vgl. Scholze, S.174f.

27 Mögliche Bedeutungen dieses Raumes werden nicht reflektiert, weil ich die ‚interpretativen Zugänge‘ nicht ausprobiert habe.

Als letzten Schritt der Inszenierungsbeschreibung wird an dieser Stelle das erste Objekt bedacht, auf das die Wahrnehmung der BesucherInnen beim Betreten des Ausstellungsraums gelenkt wird. Die oben erwähnte eingezogene Steinwand, neben der die BesucherInnen positioniert sind, hat zur Folge, dass der erste Blick auf Kerchaches Museographie von diesem Punkt aus erfolgt. Die Sichtachse, die sich daraus ergibt, führt schräg durch den Raum zu einem Rundbogendurchgang. Ungefähr in der Mitte dieser Raumachse ist das Objekt ‚Bulunit Baga Sculpture‘ präsentiert (Abb. 10 und Abb. 11). Der Museumstafel zufolge ist dieses Objekt aus dem 19. Jahrhundert und eine Nimba Schultermaske.<sup>28</sup> Diese Bezeichnung zeigt eine Funktion des Objekts auf, ist jedoch wesentlich kleiner dargestellt als die erste Information, die es als künstlerische Skulptur signifiziert. Somit wird die Maske als Skulptur der Bulunit Baga Ethnie vorgestellt, die laut Katalog als Schultermaske für verschiedene Zeremonien genutzt wurde.<sup>29</sup> Trotz dieses Kontextes scheint der funktionale Zusammenhang nur zweitrangig. Die aus Holz und Metall hergestellte, 1,40m große ‚Skulptur‘ steht dem/der RezipientIn seitlich gegenüber, welches die am stärksten beeindruckende Seite des Objektes sei. „This viewpoint accentuates the perfect balance between the deliberately exaggerated volumes, the subtle play of materials [...], and the rhythm of the curves which counterbalances the massive aspect of this powerful carving.“<sup>30</sup>

Neben diesen Eigenschaften, auf die BetrachterInnen allein durch dessen Positionierung hingewiesen werden, ist das Objekt inmitten der Sichtachse inszeniert; auf diese Weise wird eine formalästhetische Symmetrie zwischen dem Bogendurchgang der gegenüberliegenden Wand und den ‚rhythmischen Kurven‘ sichtbar (Abb.12). Diese Inszenierung verweist auf die Konzentration

28 Nebenbei sei erwähnt, dass Picasso ebenfalls eine solche Schultermaske besessen hat, die im Pariser Picasso Museum ausgestellt wird.

29 Ausstellungskatalog ‚Sculptures 2000, S. 8.

30 Ebd. S.8.





Abb. 10: ‚Bulunit Baga Sculpture‘ in der Mitte der Raumachse, Ansicht a



Abb. 11: ‚Bulunit Baga Sculpture‘ in der Mitte der Raumachse, Ansicht b



Abb. 12: Formalästhetische Symmetrie im Ausstellungsraum

auf ästhetische Formen, indem das Objekt im Einklang mit den Formen der Architektur zu sehen gegeben wird. Des Weiteren steht die ‚Baga Skulptur‘ nur auf einem Bronzepodest, ohne Absperrband und nicht unter einer Vitrine. Es gibt in der gesamten Ausstellung einige Skulpturen, die ‚offen‘ präsentiert werden. Hier ist meine Vermutung, dass das Vitrinenglas die Wirkung des Raums, die durch die Blickführung evoziert wird, beeinträchtigt hätte. Die Konzentration auf die formalen und ästhetischen Kriterien führt zu einem weiteren interessanten Aspekt der Inszenierung.<sup>31</sup> Ursprünglich habe, wo wird in einer Führung hervorgehoben, zu dieser Schultermaske Bekleidung und Schmuck gehört, wodurch sie die Komponente eines Objektensembles war. Kerchache veranlasste, dass die Maske von allen anderen Materialien<sup>32</sup> entkleidet wurde. Diese Vereinzelung im Sinne einer symbolischen Entkleidung hat meines Erachtens eine gewaltvolle Dimension, die neben einer Aneignung auch einer Enteignung entspricht. Eine Bedingung auf dem Weg der Objekte durch das ‚Kunst-Kultur-System‘ war, wie anfangs erwähnt, ihre ‚Entdeckung‘ durch die künstlerische Avantgarde. Im Folgenden werden Aspekte dieser Aneignung, die meines Erachtens für die Rezeption des PdS relevant sind, zusammengeführt.

18

### Aneignungen durch die künstlerische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts

Die Biografie der im PdS inszenierten Objekte beginnt mit ihrer Herstellung an den Herkunftsorten und in den Herkunftsgesellschaften. Diese Bedeutung

<sup>31</sup> Die folgenden Beschreibungen beruhen auf Informationen, die in der Führung am 28.08.2008 gegeben wurden und in der mir vorliegenden englischen Kurzversion des Ausstellungskatalogs nicht enthalten sind.

<sup>32</sup> Interessant ist auch der Aspekt, dass die entfernten textilen und schmückenden Materialien, ihrer Bedeutung nach, feminin kodiert sind und somit in einer Materialhierarchie unter dem nun sichtbaren festen Material stehen.



wird jedoch, wie zuvor beschrieben, durch die Inszenierung verdrängt. Die Objekte sind ganz besonders durch die koloniale Aneignung und Überführung in die westliche Gesellschaft, die sie seitdem definiert, gekennzeichnet. Wie erwähnt, werden die Objekte als Produktionen von ethnischen Gruppen und nicht als die eines Individuums dargestellt.

Darüber hinaus ist wichtig zu erwähnen, dass der nachfolgend beschriebene Kunst-Mythos nur ein Fragment einer vielschichtigen Erzählung darstellt, die als Kunstgeschichte bekannt ist. Genauso ist dies nur ein Ausschnitt eines vielfach diskutierten und postkolonial kritisierten ‚Primitivismus‘-Konzepts.

Die BesucherInnen rezipieren die Ausstellung vor dem Hintergrund ihres Wissens, welches durch das kollektive Gedächtnis<sup>33</sup> geprägt ist. Diesem gemeinschaftlichen Pool von Bedeutungen sind auch populäre Kunst-Bilder bzw. Formen inhärent und die BesucherInnen erinnern sich vielleicht an einige Erzählungen, wie Künstlerlegenden, vor deren Hintergrund sie die Ausstellung und Objekte rezipieren.

Im PdS begegnen BesucherInnen nicht nur Objekten, die, wie die Informationsplaketten darlegen, bekannten Künstlern und Sammlern des 20. Jahrhunderts gehörten, sondern auch Objekten, die direkte kunstgeschichtliche Referenzen sind. Im ersten Teil des Galerieraums, der ‚afrikanischen Abteilung‘ trifft der/die BesucherIn auf eine Nuna-Statue, deren Formen an Werke von Pablo Picasso erinnern, einen zeremoniellen Löffel der Zulu, der an Alberto Giacometti denken lässt und eine Figur des Gottes Gu, die Salvatore Dali vielleicht einmal gesehen hat.

Ursprung dieser Assoziationen ist die Erzählung, dass Picasso und andere Künstler der Pariser Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts in den Völker- und Kolonialmuseen ihre Inspiration bezogen. Aus dieser

nicht-ethnografischen Bewunderung entstand die Kategorie ‚primitive Kunst‘.<sup>34</sup> Picasso malte 1907 seine berühmten ‚Demoiselles d’Avignon‘, deren Formen immer wieder mit ethnologischen Objekten, in diesem Kontext als ‚primitive Kunst‘ verstanden, verglichen werden. Denn die Formsprache des Künstlers orientiert sich eben an dieser sogenannten ‚primitiven Kunst‘.<sup>35</sup> Auch wird der Mythos um die ‚Demoiselles d’Avignon‘ als Neuorientierung europäischer Kunstproduktion bezeichnet und Picasso in dieser Künstlerle-gende zu demjenigen, der den Weg für moderne Kunstrichtungen wie den Kubismus ebnete.<sup>36</sup>

Der Kunsthistoriker Peter Friese betont die Offensichtlichkeit der Tatsache:

„Das Fremde im Sinne afrikanischer, ozeanischer, orientalischer und indianischer Formvorstellungen gehört mindestens seit der Jahrhundertwende zum kollektiven Bildgedächtnis und Bildungsgut der Kunstinteressierten und Künstler in Europa.“<sup>37</sup>

19

Diese Assoziationen referieren auf einen Kunst-Mythos, der eben in jener Zeit begründet wurde und auf den der Besucher schon am Eingang der Ausstellung Anspielungen finden kann. An dieser Stelle sei an die Inschrift erinnert, die darauf verweist, dass Künstler und Poeten von der Gleichberechtigung dieser Objekte träumten. Die Entdeckung der ‚exotischen Formen‘, unabhängig von ihrem ursprünglichen Kontext, „[...] ging parallel einher mit der Apotheose des Künstlers und der ihr korrespondierenden Auffassung von Kunst als Resultat eines individuellen schöpferischen Aktes.“<sup>38</sup> Dies führte zu einer Konstruktion von ‚ästhetischem Universalismus‘, dem Mythos von

34 Vgl. Clifford, JS. 101.

35 Vgl. Friese 2000, S. 227ff.

36 Vgl. Badenberg 1999, S. 219.

37 Friese, S. 226.

38 Kohl, S. 19.

33 Vgl. Welzer 2004, S.167 f.

‚Ursprünglichkeit‘ und ‚Originalität‘, der Kunstproduktionen zugeschrieben wurde und wird. Dieser Ansicht zufolge produziert der Künstler nicht nur seine eigenen Schöpfungen in absoluter Autonomie – ‚aus sich heraus‘, fernab von allen gesellschaftlichen Einflüssen in der inspirierenden Einsamkeit seines Ateliers –, vielmehr erkennt er sich auch in den kongenialen Werken anderer Künstler wieder.<sup>39</sup> Verschiedene Schriften und Aussagen von Künstlern wie Pablo Picasso und Autoren wie Guillaume Apollinaire haben diese Denkkonstruktion weiter gestützt und sich auf ein ‚universelles Künstlertum‘ mit gleichen ‚ästhetischen‘ Fragestellungen berufen. Peter Friese macht darauf aufmerksam, dass die Konstruktion des ‚universellen Künstlertums‘ die Funktion in sich trägt, tatsächliche Anleihen und Aneignungen zu verbergen und somit soziale, religiöse und in diesem Zusammenhang vor allem die ästhetische Eigenständigkeit fremder Kulturkonzepte zu verschleiern.<sup>40</sup>

„Die Kunst außereuropäischer Kulturen wird dazu verwendet, den längst durchschauten Originalitätsmythos der Avantgarde künstlich fortzusetzen und das Argument eines beeinflussenden und prägenden Eigenanteils des Fremden oder auch die Möglichkeit einer Kritik gegenüber gewissen europäischen Verblendungen und Voreingenommenheiten im Keim zu ersticken.“<sup>41</sup>

Besonders interessant sind diese Argumente im Zusammenhang mit den Objekten des PdS, da diese als Produkte von Kollektiven ausgestellt werden. Die Assoziationen, die bei der Rezeption aufkommen, reproduzieren nicht nur vielfältige Künstlerlegenden, sondern werden instrumentalisiert, um das Konzept der Autorenschaft zu reproduzieren. Es ist wichtig zu betonen, dass

---

39 Vgl. Kohl, S. 19.

40 Vgl. Friese, PS. 236.

41 Ebd. S. 237.

diese Entwicklung nicht dazu führte, der ‚außereuropäischen Kunst‘ denselben Status zu verleihen, den europäische Kunstproduktionen inne haben. Der Rückgriff auf den imaginären Gegenpol, das vermeintlich Ursprüngliche, bedeute zwar eine Neudefinition der Objekte und „[...] die Gleichwertigkeit des künstlerischen Ausdrucksvermögens autochthoner Kulturen, bestritt[en] aber deren Gleichrangigkeit mit der ‚hohen‘ europäischen Kunst“.<sup>42</sup> In diesem Rückblick auf die historische künstlerische Aneignung der thematisierten Objekte werden Parallelen zum Verständnis der Objekte durch den Kenner Jacques Kerchaches sichtbar, der, von dieser Denkweise inspiriert, sich die Skulpturen aneignet und, wie das Beispiel der ‚Bulunit Baga Skulptur‘ zeigt, entkleidet.

#### **Jacques Kerchache – ‚Connoisseur with a reputedly unerring eye for quality‘**

20

Mit der Konsolidierung der Kategorie ‚primitive Kunst‘, wird dieser Teil des Kunstsystems – dies entspricht in Cliffords ‚Maschine‘ dem Status eines Meisterwerks – mit der Eigenschaft der Authentizität, abhängig von der Anerkennung durch ‚Kennerschaft‘, dem Kunstmuseum und den Bewegungen des Kunstmarkts.<sup>43</sup> Wie zu lesen war, ist die beschriebene Kollektion unter der Leitung einer Person ausgewählt worden. Jacques Kerchaches Position als Experte der ‚art premier‘ wird sowohl auf der Website, als auch im Ausstellungskatalog und auf der Eingangsschrift der Ausstellung hervorgehoben. Das Musée du Quai Branly beruft sich in diesen Zusammenhängen auf Kerchaches ‚unfehlbares Auge‘ für Qualität und seinen Ruf als ‚Kenner‘: „Connoisseur with reputedly unerring eye for quality, advisor to some of the

---

42 Kohl, S. 20.

43 Vgl. Clifford, S. 95.

greatest collectors, and untiring in his fight for the cause of tribal arts [...].“<sup>44</sup> Die Autorin des Buchs ‚Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft‘ Sally Price analysiert den ‚Nimbus der Kennerschaft‘ anhand verschiedener populärer und wissenschaftlicher Aussagen und karikiert den Kenner als einen sehr gut erzogenen, gebildeten, gut gekleideten Herren, diskret, mit einem selbstbewussten und ausgewogenen Urteil und einem besonders guten Geschmack. Darüber hinaus sei die kompetente Meinung eines Kenners von besonderem Gewicht.<sup>45</sup>

„Die Antithese zum prototypischen ‚Kenner‘ ist gewiß der prototypische ‚Wilde‘. Der Unterschied ist gewissermaßen der gleiche wie Schwarz und Weiß. Der ‚Wilde‘ ist nicht sehr gut gekleidet (oft überhaupt nicht gekleidet), hat keine richtige Schulbildung, neigt zu lautem und manchmal laszivem Verhalten, verwechselt mythische Erzählungen mit wahrer Geschichte, setzt Kunstwerke den Termiten aus, statt sie in Museen zu konservieren, genießt Palmnußmaden und Menschenfleisch, statt Schnecken und Kalbshirn, und ihm geht die Kompetenz des Kenners in Dingen des Geschmacks und in den bildenden Künsten ab. Diese beiden einander fernstehenden Angehörigen der menschlichen Rasse kommen gelegentlich über den Markt für ‚primitive Kunst‘, die der eine schafft und der andere schätzt, miteinander in Kontakt.“<sup>46</sup>

Diese satirisch-humoristische Beschreibung führt zu einer der wichtigsten Eigenschaften eines Kenners der ‚art premier‘, nämlich zu einem ‚Geschmack‘, dem unfehlbaren ästhetischen Urteil. Dieses Urteil fällt der Kenner, in diesem Fall Kerchache, über Objekte, die durch koloniale Aneignung aus ihrem kultu-

---

44 Kerchache: Portrait.  
45 Vgl. Price, S.22.  
46 Ebd. S. 23.

rellen und geschichtlichen Zusammenhang gerissen wurden. Price zufolge ist der Geschmack eines Kenners eine Konstruktion, die diesen von beliebiger Mode, sozialer Stellung und Bildung loslöse und ewig und universell erscheinen lasse.<sup>47</sup> Dies korrespondiert wiederum mit der Vorstellung von Autorenschaft, wie sie u. a. durch Künstleridentitäten begründet wurde. Die Kritik an dieser Vorstellung der Kennerschaft betrifft im vorliegenden Zusammenhang die Anwendung der eigenen, kulturell konditionierten, ästhetischen Kriterien auf Objekte, deren Ursprung außerhalb dieser symbolischen Ordnung liegt. Darauf aufbauend würden die ‚zeit-, bedeutungs- und geschichtslosen Objekte‘ erst durch den Kenner in ihrer wahren Bestimmung erkannt. Die Menschen, die diese Objekte hergestellt haben, sind nur als Vorstellung einer kulturellen Gruppe oder eines geografischen Ortes irgendwo auf der Welt repräsentiert. So sind sie ein Effekt ihrer entsprechenden Kontextualisierung entsprechende Kontextualisierung bewirkt wird.

Sie werden durch die Architektur des Ausstellungsraums und Auswahl und die Zuwendung des Kenners in einen neuen Status erhoben. Interessant ist, dass sich im Kunsthandel der ‚primitiven Kunst‘ Kriterien herausgebildet haben, die z. B. die Autorenschaft des Künstlers ersetzen. Die Sammlergeschichte bestimmt den Wert des Objektes, was sich auch in der Ausstellung des PdS zeigt, wenn der/die BesucherIn erstaunt ist, die Namen prominenter VorbesitzerInnen auf den Informationstafeln zu lesen. Dabei gilt, je bekannter und anerkannter der Vorbesitzer eines Objektes war und ist, desto höher ist auch der Wert auf dem Kunstmarkt.<sup>48</sup>

Meines Erachtens stellt die oben beschriebene ‚Entkleidung‘ im Sinne einer Vereinzelung und Dekontextualisierung der ‚Bulunit Baga Skulptur‘ eine kulturelle Projektion und Aneignung dar, die die eigene westlich-europäisch geprägte Perspektive nicht reflektiert. In Folge dessen wird

---

47 Vgl. ebd. S. 26.  
48 Vgl. ebd.. S.154ff.

unsichtbar gemacht, dass außereuropäische ‚Kunst‘, im Gegensatz zu westlich-europäischer, oftmals in einem anderen Sinn hergestellt wurde, als nur zur ästhetischen Kontemplation. Damit soll nicht behauptet werden, dass die Objekte zu keiner ästhetischen Ordnung, einem anderen ‚Kunstsystem‘ gehören. Es ist viel mehr gemeint, dass die Objekte anhand von Kriterien bewertet werden, die zu einer eurozentrischen Konstruktion gehören. Dementsprechend tritt der Kenner der ‚art premier‘ den Objekten aus einer Perspektive gegenüber, in der die Form des Gegenstandes von seinem ursprünglichen Inhalt entzweit wird, und projiziert kulturell festgelegte Vorstellungen und Bedeutungen auf sie. In dem formalästhetischen Vorgehen des Kenners wird meines Erachtens ein Bezug zum Vorgehen der oben thematisierten künstlerischen Aneignung sichtbar. Darüberhinaus soll Kerchache immer wieder betont haben: „All masterpieces are born free and equal and must be recognized as such.“<sup>49</sup> Diese Aussage erinnert ebenfalls an die zuvor beschriebene Haltung der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts gegenüber ‚außereuropäischer Kunst‘ und verweist auf die Weiterführung dieser intellektuellen Konstruktion durch den Kenner.

## Epilog

Die aus meinem Ausgangspunkt, dem ‚Zeichnenden‘, resultierenden Assoziationen haben sich zu einer Erzählung entfaltet. Die Kapitel dieser Arbeit stellen dementsprechend auch die Kapitel der von mir aus der Ausstellung heraus gelesenen Narration dar. Vielleicht hätte ich auch eine andere ‚Geschichte‘ erzählt, wenn ‚der Zeichnende‘ an diesem Tag dort nicht gesessen hätte. Dennoch sehe ich diese Fotografie als Zeichen dafür, dass diese Geschichte, die ich hier versucht habe offenzulegen, weiterhin wirksam

<sup>49</sup> Interview mit Jacques Chirac; Aussage von Jaques Kerchache zit. n. Chirac auf der Webseite des Quai-Branly-Museums, 2008.

ist. In postkolonialen Zeiten, in denen der Begriff ‚Eurozentrismus‘ nicht mehr hinter vorgehaltener Hand ausgesprochen wird, wundert mich, wie wenig reflektiert die Ausstellung konzipiert wurde. Kommen wir nun noch einmal zum Ausgangspunkt zurück.

Für das Projekt ‚Musée du Quai Branly‘, zu dem der PdS gehört, ist die Initiative von Jacques Chirac bezeichnend. Seit Charles des Gaulles erstellten sich fast alle scheidenden französischen Präsidenten ein ‚Denkmal‘ in Form eines Museums oder einer ähnlichen öffentlichen Institution. So auch Jacques Chirac, der 1996 die Pläne für ‚sein‘ neues Museum öffentlich verkündigte. Da die Objekte, für die das neue Museumshaus am linken Ufer der Seine erbaut wurde, nicht selbstverständlich als ‚künstlerische Meisterwerke‘ bezeichnet werden, musste zunächst für deren Prestige gesorgt werden. Kohl attestiert für die Gegenwart eine besonders große Verunsicherung darüber, was ‚Kunst‘ ist. Dabei kommt, so schreibt er, den traditionellen Museumsinstitutionen heutzutage eine besonders große und unangezweifelte Definitionsmacht zu.<sup>50</sup> Wie zu lesen war, ist diese Definitionsmacht damit verbunden, an welchem Ort und auf welche Weise Objekte ausgestellt werden. Hierin bestätigt sich, dass der Zwischenschritt über die Ausstellung im Louvre das Ansehen des neuen Museums sichern sollte. Es handelt sich um einen kulturpolitischen Schachzug zur Etablierung und Legitimation des Museumskonzepts am Quai Branly inmitten der Pariser Museumslandschaft. Besonders die Tatsache, dass das Logo des Musée du Quai Branly der ‚Chupicuaro‘ sich in der Kollektion des PdS befindet, bestätigt diese Annahme. Überdies hat die Entscheidung der Verantwortlichen für die Ästhetisierung der Objekte Konsequenzen, die die postulierte Anerkennung, im Sinne einer Überwindung der kolonialen, eurozentristischen Rezeption unterlaufen. Wie erwähnt, erfolgt keine Auseinandersetzung mit der kolonialen Aneignung. Somit kann die zeit- und geschichtslose Inszenierung als Wiederbelebung

<sup>50</sup> Vgl. Kohl, S.20.f.

des kolonialen Prinzips verstanden werden, demzufolge den ‚Anderen‘ eine eigene Historizität verweigert wird. Überlagert wird dieser Hintergrund von den Künstlerlegenden. Kerchache eignet sich die Objekte in einer ähnliche Weise an. Die ‚Nimba Schultermaske‘ wird nicht nur vereinzelt, sondern auch gewaltvoll entkleidet. Das ‚Fremde‘ wird dadurch so weitgehend auf das Maß des Eigenen korrigiert und stilisiert, dass es ebenso adaptiert erscheint wie eine ‚kulturell‘ vertraute Kunst. Auf diese Weise wird die Zugänglichkeit für die BesucherInnen hergestellt, in dem z. B. die ‚Nimba Skulptur‘ von allen tabuierten Materialien ‚gesäubert‘ wird.

Diese kulturelle Projektion eines eurozentristischen Kunstkonzepts kann, wie Kohl richtig feststellt, „ein Ansatz zu einer Überwindung des Eurozentrismus, dessen Ausdruck sie zugleich ist“ darstellen.<sup>51</sup> Ebenso ist das Bestreben Kerchaches, den Objekten Anerkennung als Kunst zukommen zu lassen, positiv zu bewerten, weil Kunst in westlichen Gesellschaften ein besonders hoher Stellenwert zukommt. Dennoch ist es meines Erachtens ein arrogantes und neokoloniales Vorgehen, welches die Produzenten der Objekte entmächtigt und bevormundet. Sichtbar wird dies besonders im Kontext kritischer Artikel, die von Rückgabeforderungen einiger ausgestellter Objekte handeln.<sup>52</sup> Meines Erachtens wird die Ausstellung ihrem eigenen Motto ‚The Time of Recognition‘ nicht gerecht. Statt die ethnozentristische Position zu überwinden, wird diese reproduziert und von anderen Narrationen überlagert. Die kulturelle Identität, die durch den Louvre als wichtigstes französisches Museum garantiert wird, scheint bedroht, wenn man der ‚nicht-westlichen Kunst‘ Raum gewährt. Die kunsthistorischen Muster, die im PdS wirksam sind, scheinen durch die ausschließliche Einnahme des westlichen Blicks die Funktion und den Versuch zu erfüllen, diese Bedrohung zu verschleiern und jegliche reflexive Ansätze zu verdrängen. Zusätzlich bleiben

---

51 Vgl. Kohl, S. 19.

52 Vgl. Müller 2007.

Fragen bezüglich des zusammenbrechenden Dualismus zwischen Kunst- und Ethnologiemuseum offen und insbesondere wie sich das Louvre in diese Kontexte und Beziehungen einordnet. Wichtig ist, wie Clifford betont, der „[...] Tendenz von Sammlungen zur Selbstgenügsamkeit, zur Leugnung der historischen, ökonomischen und politischen Prozesse ihrer Produktion Widerstand entgegenzusetzen.“<sup>53</sup> Ansonsten besteht die Gefahr, dass wie im Fall des PdS ästhetischer Modernismus und Kolonialismus Hand in Hand gehen. Letztlich wirkt dieses politische präsidiale Projekt auf mich sehr paradox – es feiert mit großen Pathos ‚die Zeit der Anerkennung‘ verschiedener kultureller Entwürfe, in einer Zeit der innerstaatlichen Konflikte mit Minderheiten und verdrängt Jahrzehnte des französischen Kolonialismus. Die Ironie ist, dass Objekte schneller und einfacher zu ‚reisen‘ scheinen als Menschen.

---

53 Clifford, S. 102.

## Literaturverzeichnis

- Sculptures – Africa, Asia, Oceania, Americas. Ausstellungskatalog. Musée du Quai Branly. Réunion des musées nationaux 2000.
- Badenberg, Nana: Art nègre. Picasso, Einstein und der Primitivismus. In: Honold, Alexander u.a.(Hg.): Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen. Zeitschrift für Germanistik, Beiheft 2. Bern u.a. 1999
- Belting, Hans: Das Museum. Ein Ort der Reflexion, nicht der Sensation. In: Karl Heinz Bohrer & Kurt Scheel (Hg.): Merkur Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 8, August 2002.
- Chirac, Jacques: Interview auf der Webseite des Quai-Branly-Museums : [http://www.ambafrance-uk.org/Quai-Branly-Museum-Interview-given.html?var\\_recherche=musee%20du%20Quai%20branly](http://www.ambafrance-uk.org/Quai-Branly-Museum-Interview-given.html?var_recherche=musee%20du%20Quai%20branly) Zugriff: 22.09.2008.
- Clifford, James: Sich selbst sammeln. In: Gottfried Korff (Hg.): Das historische Museum – Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main 1990.
- Duncan, Carol: The Art Museum as Ritual. In: Donald Preziosi (Hg.): The Art of History – A Critical Anthology. Oxford, New York 1998.
- Friese, Peter: Das Fremde und das Eigene. Über Austausch, Aneignung und Anverwandlung in der Gegenwartskunst. In: Sigrid Schade, Gottfried Fiedl & Martin Sturm (Hg.): Kunst als Beute – Zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten. Wien 2000.
- Kerchache, Jacques: Portrait of Jacques Kerchache. <http://www.quaibrnaly.fr/en/collections/pavillon-des-sessions-au-musee-du-louvre/portrait-of-jacques-kerchache/index.html>; Zugriff: 22.09.2008.
- Kohl, Karl-Heinz: Entrückte Dinge. Über Ethnologie, Aneignung und Kunst. In: Michael C. Frank u. a. (Hg.): Fremde Dinge. Zeitschrift für Kulturwissenschaft, Heft 1, 2007, S. 17-24.

- Macdonald, Sharon: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. In: Rosemarie Beier (Hg.): Geschichtskultur in der zweiten Moderne. Frankfurt am Main 2000.
- Müller, Bernhard: Koloniale Beutekunst. Wohin gehört Montezumas Federkrone? Le monde diplomatique, deutsche Ausgabe, 13.07.2007 <http://www.monde-diplomatique.de/pm/2007/07/13.mondeText.artikel,a0051.idx,23> Zugriff: 22.09.2008.
- O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle – Inside the White Cube. Berlin: Merve-Verlag 1996.
- Price, Sally: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft. Frankfurt am Main u. a. 1992.
- Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld 2004.
- Welzer, Harald: Gedächtnis und Erinnerung. In: Friedrich Jäger & Jörn Rüsen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3. Themen und Tendenzen. Stuttgart 2004, S. 155-174.

## Abbildungen

Alle abgebildeten Fotografien wurden von der Autorin 2008 im Louvre aufgenommen.