

{ **Das Museum als Ort des Verlernens?
Materialien und Reflexionen zur Vermittlung
am Weltkulturen Museum** }

Unsichtbare Fäden. Vom Hineinwirken der Vermittlung in die kuratorische Narration

Stephanie Endter

Materialien und Reflexionen zur Vermittlung
am Weltkulturen Museum. Hg. Stephanie
Endter, Nora Landkammer und Karin Schneider.
[http://www.traces.polimi.it/wp-content/
uploads/2018/10/TR_WP3_The-museum-as-a-
site_10.pdf](http://www.traces.polimi.it/wp-content/uploads/2018/10/TR_WP3_The-museum-as-a-site_10.pdf)



»Wenn es darum geht, die Gedanken zu dekolonisieren (...) besteht eine Notwendigkeit für ein unsichtbares Ausbessern (invisible mending). Gayatri C. Spivak beschreibt diese Form der Bildung als das Einweben unsichtbarer Fäden in die bereits vorhandene Textur. Das dabei entstehende Muster ist nicht vorab bestimmt, und der Prozess des Webens kommt nie zu einem Ende, wobei die Webenden im Prozess gleichzeitig Arbeitende und zu bearbeitender Stoff sind.«¹

Der vorliegende Text skizziert den Versuch, bei öffentlichen Führungen² im Frankfurter Weltkulturen Museum gemeinsam mit den Teilnehmenden »solche (unsichtbaren) neuen Fäden« in eine Ausstellung einzuweben. Hierdurch soll ein Raum geschaffen werden, um über Sammlungspolitiken und die Eingebundenheit der Objekte sowie des Museums in Kolonialgeschichte zu sprechen und Fragen über hierarchische Repräsentation von Menschen zu erörtern, wenngleich die Ausstellung diese Diskurse nicht thematisiert.

Stephanie Endter, studierte Fotografie am Reading Collage of Art and Design in England und absolvierte den Masterlehrgang ecm - educating/curating/managing an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Seit 2011 leitet sie die Bildung und Vermittlung am Frankfurter Weltkulturen Museum. Zuvor koordinierte sie das Programm „Kulturmanager aus Mittel- und Osteuropa“ der Robert Bosch Stiftung in Berlin, arbeitete als freischaffende Fotografin, kuratierte internationale Ausstellungen und leitete transdisziplinäre Workshops und Seminare in Mittel-, Ost- und Südosteuropa.

Dieser Herangehensweise liegt das Selbstverständnis zugrunde, dass

Vermittlung einen eigenständigen Zugang zu Ausstellungen darstellt, der nicht nur die vorgegebene Narration der Ausstellungskurator*innen wiedergibt, sondern sich selbst zu dieser verhält.³

Die Führungen fanden in der Ausstellung »DER ROTE FADEN – Gedanken Spinnen Muster Bilden«⁴ statt. Die Ausstellung, kuratiert von Vanessa von Gliszczynski, co-kuratiert von Max Carocci, Dr. Mona Suhrbier und Dr. Eva Ch. Raabe, wird im Newsletter des Museums wie folgt beschrieben:

»DER ROTE FADEN reflektiert und präsentiert die kulturell vielseitigen Techniken der

1 > Castro Varela, María do Mar: »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«; online unter <http://igbildendekunst.at/bildpunkt/2007/widerstand-macht-wissen/varela.htm> (zuletzt aufgerufen am 12.12.2017).

2 > Mehrmals die Woche werden öffentliche Führungen angeboten, die im Eintritt inbegriffen sind. Auf der Webseite des Museums werden die Namen und professionellen Hintergründe der Durchführenden sowie ein möglicher Schwerpunkt veröffentlicht.

3 > Vgl. Mörsch, Carmen: »Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen«. In: Mörsch, Carmen / Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung 2*. Berlin: diaphanes, 2009, S.9-34. Vgl. schnittpunkt – Jaschke, Beatrice / Martinz-Turek, Charlotte / Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia + Kant, 2005.

4 > Die Ausstellung »DER ROTE FADEN – Gedanken Spinnen Muster Bilden« war im Weltkulturen Museum vom 17. November 2016 - 27. August 2017 zu sehen.

Textilproduktion – ausgehend von den Sammlungen aus den Americas, Südostasien, Ozeanien und Afrika. Die meisten der rund 400 Werkzeuge, Fasern, Stoffe und anderen Objekten werden erstmals der Öffentlichkeit präsentiert: ein mit Silberfäden durchwirkter Ikat-Schal aus Java, eine präkolumbische Koka-Tasche, ein Umhang – Statussymbol der Maori – sowie fein gestickte Raphia-Plüschel aus Zentralafrika.

Im Rahmen der Ausstellung widmen sich auch Künstlerinnen und Komponisten den Textilien und ihrer Symbolkraft, ihren Bedeutungen und aktuellen Zusammenhängen. Tobias Hagedorn und Raphaël Languillat, zwei junge Komponisten der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (HfMDK), übersetzen indonesische Stoffe aus der Sammlung des Weltkulturen Museums in moderne Klangteppiche. Die Verbindung der textilen und der digitalen Welt visualisieren die Künstlerinnen Maren Gebhardt und Ruth Stützle Kaiser mit Installationen. Ausgehend von geflochtenen Körben aus der Amerika-Sammlung zeigen Shan Goshorn und Sarah Sense, zwei nordamerikanische Künstlerinnen, die poetischen Zusammenhänge zwischen Text und Textur wie auch Aspekte ihrer indigenen Identität auf. Frankfurter Jugendliche produzieren einen eigenen Film zu Fragen alternative Textilherstellung.«⁵

Es folgt ein kurzer imaginärer Gang durch die Ausstellung, damit die nachfolgend beschriebenen Interventionen besser nachvollziehbar sind⁶:

Im Erdgeschoss war jeder Raum verschiedenen Phasen gewidmet, die ein Textil in seiner Herstellung durchläuft. Als Auftakt der Ausstellung waren an der zentralen Wand im Foyer textile Redewendungen aus dem Deutschen und Englischen, wie bspw. »umgarnen, Knotenpunkt, thread of life, warp and weft of thinking« uvm. in roter Schrift aufgebracht. Direkt davor befand sich eine Vitrine, in der verschiedene Rohstoffe, Fasern sowie bereits verarbeitete Fäden und Schnüre aus den Sammlungen des Museums zu sehen waren.

In den Türleibungen befanden sich kurze Einleitungstexte, die die Besucher*innen in das jeweilige Raumthema einführten. Ausgehend vom Eingangsbereich waren im ersten Raum Werkzeuge zur Weiterverarbeitung der Fasern, wie bspw. Spindeln, Klopfer und Kämmen zu sehen. Der angrenzende Raum war dem Färben gewidmet. Hier waren sowohl natürliche als auch chemische Farbstoffe in Vitrinen zu sehen. Neben verschiedenen gefärbten Textilien und einigen Fotos über einen Färbeprozess gab es ein Foto aus dem Jahr 2012 mit dem Titel »Farbe der Saison«, das einen pink schäumenden Flusslauf auf den Philippinen zeigte: Ein Ausblick auf die Problematik der Umweltverschmutzung durch die Textilproduktion. Zwei weitere Räume thematisierten das Weben. Hier waren verschiedene Webvorrichtungen, Schiffchen, ein Kettbock und viele gewebte Stoffe aus allen Sammlungsbereichen des Museums zu sehen. In einem weiteren Raum wurden Filme über textile Herstellungstechniken aus der Sammlung Visuelle Anthropologie gezeigt. Ebenfalls im Untergeschoss waren die Arbeiten zu *Weben und Web* von Ruth Stützle Kaiser und Maren Gebhardt ausgestellt. An der Wand entlang der halbrunden Treppe, die in den ersten Stock führt, waren Fotos angebracht, auf denen »die Menschen hinter dem Herstellungsprozess«⁷ zu se-

5 > Newsletter des Weltkulturen Museums Oktober/November/Dezember 2016.

6 > In dieser kurzen Beschreibung kann nicht allen Aspekten der Ausstellung Rechnung getragen werden. Der imaginäre Rundgang hat innerhalb dieses Textes lediglich die Funktion, einen kurzen Einblick zu geben, worauf sich die von mir in der Vermittlung angewandten Interventionen beziehen. Für weitere Informationen siehe auch der Katalog zur Ausstellung von Gliszczynski / Vanessa, Suhrbier, Mona / Raabe, Eva Ch. (Hg.): *Der Rote Faden. Gedanken Spinnen Muster bilden*. Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2016.

7 > Zitat der Kuratorin Vanessa von Gliszczynski bei einer Führung für die Vermittler*innen, 9. November 2016.

hen waren.

Im Obergeschoss wurden weitere Herstellungsprozesse und Textilien, wie Rindenbaststoffe, Maschenstoffe und geflochtene Textilien gezeigt. Ein Raum widmete sich der Ikat- und Batiktechnik, ein weiterer der Musterbildung durch das Weben mit verschiedenfarbigen Fäden. Ebenfalls im Obergeschoss waren die Papierflechtarbeiten von Shan Goshorn und Sarah Sense sowie die musikalischen Kompositionen von Tobias Hagedorn und Raphaël Languillat zu sehen und zu hören. Zudem lief in einem Raum der von Frankfurter Schülerinnen produzierte Film *Sechs Bunte Fäden*⁸ und die Besucher*innen hatten die Möglichkeit, an einem Rückenbandwebgerät selbst zu weben. Die Einbeziehung von museumsinternen und -externen Co-Kurator*innen, die Einladung von Künstler*innen, sich mit den Objekten des Museums zu beschäftigen sowie die Präsentation des Films der Jugendlichen in der Ausstellung ermöglichte vielschichtige Zugänge zu dem Ausstellungsthema. Doch welche *unsichtbaren Fäden* braucht es, um postkoloniale, rassismus- und repräsentationskritische Perspektiven einzuweben?

DIE FÄDEN VORBEREITEN

Zurück zu meiner Forschungsfrage:

Wie ist es als Vermittler*in möglich, das Kulturgut und das Museum als Institution aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und als umstritten sicht- und verhandelbar zu machen, wenn die Ausstellung dies nicht selbst zum Gegenstand macht?

Wie Muttenthaler und Wonisch aufgezeigt haben, erzählen Ausstellungen auch Geschichten, die von den Kurator*innen nicht angelegt werden und einzelne Objekte oder Displays besitzen das Potential, »Verborgenes«⁹ zu thematisieren. Ob verborgen, vergessen oder ausgespart, ethnologische Museen stehen mit ihren Sammlungs- und Präsentationspolitiken in der Tradition epistemischer Gewalt und mir ist es ein Anliegen, diese Themen bei der Vermittlung einzubeziehen.

Als Vorbereitung für diese Forschung¹⁰ fanden mehrere gemeinsame Forschungsworkshops im Rahmen des Projekts TRACES statt. In der Gruppe diskutierten wir, was

8 > Vgl. <http://www.weltkulturenmuseum.de/de/vermittlung/projekte/8867> (zuletzt aufgerufen am 10.01.2018).

9 > »Jedes Statement, jede Repräsentation schließt [...] andere Varianten aus, aber das, was gezeigt wird, und das, was unsichtbar bleibt, ist unlösbar miteinander verbunden. Museen schaffen demnach nicht nur Bilder, die den gesellschaftlichen Normen und Werten entsprechen, sondern thematisieren auch Verborgenes.« Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006, S. 9–62.

10 > Für meine Forschung habe ich vier Führungen/Gespräche in der Ausstellung durch Erinnerungsprotokolle festgehalten. Bei zwei dieser Führungen waren externe beobachtende Protokollant*innen dabei.

umstrittenes Kulturgut im Kontext eines ethnologischen Museums bedeutet und wie wir ein Vermittlungssetting schaffen können, dies zu thematisieren. Als Vermittlerin verstehe ich mich hierbei selbst als Teil der Machtverhältnisse und geschichtlichen Kontinuitäten, die ich versuche zu thematisieren. Mit dem Feedback der Kolleg*innen und in enger Zusammenarbeit mit Nora Schön, Co-Forscherin im Rahmen des Projektes, arbeitete ich in der Ausstellung verschiedene Objekte heraus, die sich als Anknüpfungspunkte für ein Einzuschreiben in postkoloniale sowie rassismus- und repräsentationskritische Diskurse anboten.

Als Ankündigung meiner Führung schrieb ich folgenden Text, der auf der Internetseite veröffentlicht wurde:¹¹

»Gespräch in der Ausstellung mit Stephanie Endter (Leiterin der Bildung und Vermittlung). In die Textur der Ausstellung werden in einem Gespräch mit den Besucherinnen und Besuchern weitere inhaltliche Fäden eingewoben. Objekte der Ausstellung werden aus ethnologischer, postkolonialer, historischer und rassismuskritischer Perspektive kontextualisiert.«¹²

Anstoß für diese Vorgehensweise war ein Text von Adriana Muñoz »The Power of Labelling«¹³. Hierin beschreibt Muñoz, Sammlungskuratorin am Världskulturmuseet (Museum für Weltkulturen) in Göteborg, Schweden, ein Forschungsprojekt ihres Museums, bei dem die Sammlung »Niño Korin« neu beforscht wurde. Hierzu wurden verschiedene Wissenschaftler*innen eingeladen. Einer davon war Walter Quispe, ein Kallawaya Mediziner. Dieser ermöglichte den Museumsmitarbeiter*innen mit seinem Wissen, die Sammlung ganz neu einzuordnen. Ein Forschungsschwerpunkt im Rahmen des Projekts war die meist vorherrschende Eindimensionalität von Wissen im musealen Kontext:

»All the knowledge constructed around the collections is one-dimensional. The objects in themselves have multiple levels of understanding, physical as well as metaphorical, ideological, etc. However, with one dimensional level of information, all the information comes from the same paradigm.«¹⁴

In der Übertragung auf die Vermittlung heißt das, ein Objekt in seinen vielschichtigen Bedeutungen, die es in sich trägt, zu adressieren. Das schließt auch Bedeutungen ein, die im kuratorischen/musealen Narrativ nicht angelegt sind.

11 › Erwähnenswert ist, dass niemand aufgrund der Ankündigung zu den Führungen erschien und somit die Teilnehmer*innen nicht bewusst zu einer interaktiven Vermittlungssituation kamen.

12 › In einer unserer kollektiven Textbesprechungen machte mich eine Kollegin darauf aufmerksam, dass sich die Ankündigung durch die Wortwahl an ein akademisches Publikum richtet. Genau dieses Publikum hatte ich aufgrund meiner Erfahrung, wer normalerweise zu öffentlichen Führungen kommt, beim Schreiben imaginiert. Es ist jedoch darüber nachzudenken, eine andere Formulierung zu wählen, um möglicherweise ein anderes Publikum anzusprechen

13 › Muñoz, Adriana: »The Power of Labelling. Knowledge and Collections. Studying the Niño Korin Collection at the Museum of World Culture«. In: Muñoz, Adriana (Hg.): *The Power of Labelling*. Göteborg, S. 10; online unter https://www.varldskulturmuseerna.se/files/varldskultur/vkm-forskningsamlingar/e21bc935b8_61.pdf (zuletzt aufgerufen am 10.1.2018)

14 › Ebenda, S. 10.

Ausstellungsansicht DER ROTE FADEN. Weltkulturen Museum.
Foto Wolfgang Günzel, 2016.



LABELS, DIE UNSCHEINBAR DAHER KOMMEN

Eines der ausgewählten Objekte war ein Faserbündel und dessen Label-Beschriftung in der Vitrine im Eingangsbereich. Gezeigt wurden ca. 40 cm lange helle Fasern mit der Beschriftung »Fichtenzapfenfasern«. In fast allen Führungen kamen zumindest bei einem/einer Teilnehmenden Zweifel an dieser Bezeichnung/Zuschreibung auf. Die »Fichtenzapfenfasern« ließen sich tatsächlich als vermutlichen Übersetzungsfehler herleiten: Piña, Spanisch für Ananas, wurde demnach als Pinie, eine Unterart der Fichte, übersetzt. Die Fasern boten die Möglichkeit, darüber zu sprechen, wie Objekte in die Sammlung kamen, welche Informationen und Kategorien festgehalten wurden und welche nicht und wie die Objekte verwaltet werden. Ich forderte die Gesprächsteilnehmer*innen auf, zu hinterfragen, was an Museumswänden steht oder was ihnen von Vermittler*innen inklusive meiner selbst in Museen erzählt wird. Das führte in einer Führung dazu, dass ein/e Teilnehmer*in den Wahrheitsgehalt etlicher weiterer Labels in der Ausstellung anzweifelte.

*»Der/die Teilnehmer*in fragt mich noch nach einem weiteren Textil – wir rätseln, ob das, was auf dem Label steht auch stimmen kann. Der/die Teilnehmer*in schmunzelt und sagt, ach, vielleicht ist das auch nur eines der Märchen des Museums.«*

Bei der nächsten Vitrine zweifelt er/sie dann auch noch die Echtheit von einem »präkolombischen Textil« an, da es viel zu »unbenutzt« aussieht. Wir sprechen über den Schwarzmarkt und ich erläutere ihm, was ich zu Raubgrabungen, Gesetzen und deren Wirkung gelesen habe und sage, dass es sicherlich auch etliche Fälschungen gibt, aber dass mir über

die Textilien in der Ausstellung nichts dergleichen bekannt ist.«¹⁵

Der Fehler auf dem Label der Fasern machte es nicht nur nötig, die »Wahrheiten« des Museums richtigzustellen, sondern erlaubte, zu konfliktbeladenen Themen hinzuführen.

Ausstellungsansicht DER ROTE FADEN. Weltkulturen Museum.
Foto Wolfgang Günzel, 2016



SPINDEL IST (NICHT) GLEICH SPINDEL

Bei einer anderen Vitrine im Erdgeschoss, in der hauptsächlich Spindeln zu sehen waren, vertiefte ich die Betrachtung der Labels um den Aspekt der vermeintlichen Neutralität von Sprache.

Eine Protokollantin hielt die Sequenz vor der Vitrine so fest:

»Nächster Raum, Spindeln: Stephanie erzählt, dass der Schwerpunkt in der Vitrine mit den Spindeln der Kulturvergleich ist – also dass die Spindeln in Europa und außerhalb Europas sehr ähnlich aussehen, dass Menschen auf Ähnliches gekommen sind, dass es aber auch hier sensible Sammlungsobjekte gibt [...]. Die feinen Spindeln stammen aus der präkolumbischen Zeit, meint Stephanie, und da kommt vieles aus Gräbern. Eigentlich müsste bei diesen Objekten immer nach der Provenienz gefragt werden; etliche dieser Objekte

wären ins Museum gekommen bevor es dementsprechende Gesetze gab.«¹⁶

Das kuratorische Narrativ des Kulturvergleichs vertiefend, leitete ich zu den »sensiblen Sammlungsobjekten«, in diesem Fall den präkolumbischen Spindeln, hinüber. Die Spindeln und ihre Labels¹⁷ ermöglichten mehrere Erzählungen gleichzeitig: Die über den Gebrauch von Spindeln und die über Raubgrabungen. Durch die Einbeziehung der Beschriftungen gelang es, ein anderes Narrativ einzuführen und so »dienen diese ›transitorischen Objekte‹ als Sprungbretter, um einen Übergang von der, dem kuratorischen Narrativ folgenden Sprechweise zu einer, den Subtext der Ausstellung befragenden Sprechweise zu organisieren, ohne dabei die Zuhörenden zu verlieren.«¹⁸

Mir war es wichtig, anhand der Spindeln die Macht der Benennung deutlich zu machen, daher fragte ich die Besucher*innen, was ihrer Meinung nach »präkolumbisch« bedeutet und wir schauten uns gemeinsam seine etymologische Wortbedeutung an. Diese zeitliche Beschreibung bezieht sich auf die Zeit vor (prä) der sog. »Entdeckung« Amerikas durch Christoph Kolumbus im Jahr 1492. Kritisch bemerkt ist »präkolumbisch« eine westliche Setzung eines »Nullpunktes« in der Geschichte des amerikanischen Kontinents, ein Ausdruck der Dominanz der europäischen Geschichtsdeutung und -schreibung.

Bei dem Thema »Grabfunde« zeigt sich ebenfalls deutlich, wie normalisierend Benennungen wirken können. Für die meisten Besucher*innen waren diese Objekte einfach archäologische Funde und ob ihres Alters und ihres guten Zustands wurden sie bewundert. Andere Themen wurden nicht mit ihnen assoziiert. So initiierte ich den Perspektivwechsel mit den Fragen:

Wer hat denn gegraben? Was wissen wir über die Provenienz der Objekte? Und was machen Grabbeigaben hier in Frankfurt in einer Vitrine?

Zudem wies ich die Besucher*innen darauf hin, dass die illegale Ausfuhr von archäologischen Objekten seit langem ein Problem darstellt und dass verschiedene Staaten, beispielsweise Peru im Jahr 1822¹⁹ oder Mexiko im Jahr 1897²⁰ im Rahmen des National Stolen Property Acts alle archäologischen Objekte als Staatseigentum per Gesetz definierten und ihre Ausfuhr daher seit dieser Zeit illegal ist. Was wiederum nicht gleichbedeutend damit ist, dass Ansprüche indigener Gruppen auf archäologische

16 › BP_KS_01032017

17 › Labelbezeichnungen waren u.a. »präkolumbische Spindeln, Peru« und »Spindelschalen, präkolumbisches Mexiko«. Sie wurden nicht als Grabfunde bezeichnet. Sog. präkolumbische Objekte stammen jedoch meist aus Gräbern.

18 › Aus dem Theoriememo »Transitorisches Objekt« von Karin Schneider. Die Figur des »Transitorischen Objektes« entstand in einer gemeinsamen Textanalyse im Rahmen eines TRACES-Workshops im Weltkulturen Museum am 16.05.2017

19 › Larson, Herbert: »From Gray to Black the Markets in Stolen and Looted Art and Antiquities«, Tulane-Siena Institute for International Law and the Arts, Siena, 2015, S. 143; online unter <http://www.law.tulane.edu/WorkArea/DownloadAsset.aspx?id=19444> (zuletzt aufgerufen am 8.3.2018).

20 › Ebenda, S. 171. Auch wenn vor US-Gerichten erst ein Gesetz aus dem Jahr 1972 Anerkennung fand.

Objekte hierdurch Berücksichtigung finden. An diesem Punkt entstand bei den Teilnehmer*innen Interesse an der Herkunft der Objekte aus der Vitrine, die sich durch Fragen nach der Legalität des Erwerbs der Objekte in den Vitrinen äußerte. Wann die ausgestellten Objekte Peru verlassen hatten, ging nicht aus dem Label hervor.

Ausstellungsansichten DER ROTE FADEN. Weltkulturen Museum.
Foto Wolfgang Günzel, 2016



WAS LABELS (NICHT) ERZÄHLEN

Ein weiteres Mal ging ich auf die Wirkweise von Labels ein. Im Treppenaufgang waren verschiedene Fotos zu sehen, auf denen Menschen handwerkliche Arbeiten rund um die Herstellung von Textilien ausübten. Ich bat die Teilnehmenden, sich beim Hinaufgehen die Fotos anzusehen und besonders auf die Labels zu achten: Was steht da drauf? Was fehlt vielleicht?

»Wir gehen in den oberen Stock, Stephanie verweist auf die Fotos und meint, dass wir noch einmal darüber nachdenken können, was die Fotos erzählen und was es bedeutet, Menschen so darzustellen. Stephanie meint selbst, dass sie es problematisch findet, dass eigentlich kaum – mit nur einer Ausnahme – Namen von den Fotografierten vorkommen. Die Besucherin meint, dass aber doch gesehen werden kann, wie Menschen selbst mit Dingen umgehen. Ich kann mich nicht mehr ganz genau erinnern, was die Besucherin dazu gesagt hat, aber ungefähr war die Stimmung die, dass sie immer sehr positiv war und dann nicht ungut, aber doch durch Stephanies kritische Bemerkungen ein bisschen irri-

tiert erschien.«²¹

Die Teilnehmenden haben meist die kuratorische Intention der Bilder erkannt: Es sollten »die Menschen hinter dem Herstellungsprozess«²² dargestellt werden. Für die Besucher*innen ging die Präsentation also auf. Es fiel niemandem auf, dass die abgebildeten Menschen keine Namen hatten und eigentlich nur auf die ausgeführte Technik verwiesen wurde, bspw. »Filzherstellung« oder »Batik tulis am Batik-Forschungsinstitut«. Die Namen der Fotograf*innen und/oder Besitzer*innen der Fotorechte hingegen auf den Labels verzeichnet waren. In einer Führung erwiderte an diesem Punkt eine Teilnehmerin, dass Namen aus Datenschutzgründen vielleicht nicht genannt werden würden – was allerdings aus meiner Sicht dadurch entkräftet werden konnte, dass die Fotos die Identität der Personen bereits zur Genüge preisgeben. Für mich stellte sich vielmehr die Frage, wer aus welchen Gründen anonym ist und wer namentlich genannt wird? Dass den Fotograf*innen Individualität und Autorschaft gegeben wird, die Abgebildeten hingegen entindividualisiert werden, schließt an Darstellungstraditionen in Ethnologischen Museen an, in denen die Anderen zu namenlosen Objekten gemacht wurden/werden. Fotografien dienen dazu, die Forschungsobjekte in ihrer natürlichen Umgebung zu dokumentieren und im Museum als Illustration der Forschung auszustellen.²³

Eine Teilnehmerin bemerkte auf meine Kontextualisierung der Fotografien, dass die Art der Präsentation der Fotos im Treppenaufgang diese Deutung unterstreicht, da die Fotos durch ihre Platzierung etwas Tapetenhaftes, Illustratives bekommen.

MULTIDIREKTIONALE VERKNÜPFUNGEN

Ein weiterer theoretischer Bezugspunkt für meine Interventionen war das Konzept der »Multidirectional Memory« des US-amerikanischen Literaturwissenschaftlers Michael Rothberg. Rothberg denkt in seinem Text erinnerungspolitische Perspektiven bezüglich Holocaust und Kolonialismus zusammen. Er geht der Frage nach, was passiert, wenn sich verschiedene Geschichtserinnerungen begegnen. Wird durch die Erinnerung der einen die andere ausgelöscht? Was geschieht, wenn die Erinnerung an Versklavung und Kolonialismus der Erinnerung an den Holocaust gegenübergestellt wird? Muss daraus zwangsläufig eine Opferkonkurrenz entstehen, wovon viele Geschichtswissenschaftler*innen ausgehen?²⁴

Rothberg schlägt vor:

»[...] that we consider memory as multidirectional: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative. [...] Multidirectional Memory considers a series of interventions through which social actors bring multiple

21 › BP_KS_08032017.

22 › (Ebenda, Fußnote 7, S. 3) Zitat der Kuratorin Vanessa von Gliszczynski bei einer Führung für die Vermittler*innen, 9. November 2016.

23 › Vgl. Heath, John: »Black and White Perspectives of the Thomas Dick Photographic Collection«, Vortrag, Kassel: Museum für Sepulkralkultur, 15.9.2017; online unter <http://www.documenta14.de/en/calendar/25441/black-and-white-perspectives-of-the-thomas-dick-photographic-collection> (zuletzt aufgerufen am 10.01.2017)

24 › Vgl. Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

traumatic pasts into a heterogeneous and changing post-World War II present.«²⁵

Hierbei sei es produktiver, die verschiedenen Erinnerungserzählungen nicht im Wettbewerb zueinander zu verstehen: »[...] pursuing memory's multidirectionality encourages us to think of the public sphere as a malleable discursive space in which groups do not simply articulate established positions but actually come into being through their dialogical interactions with others.«²⁶

In der Übertragung auf Objekte im Kontext eines ethnologischen Museums bedeutet dieser Ansatz, dass ein einziges Objekt Anlass für viele verschiedene, gleichzeitig bestehende und sich vielleicht auch diametral entgegenstehende Erzählungen sein kann. Und dass das Museum ein Ort sein kann, an dem im Gespräch, unter Berücksichtigung der multidirektionalen Erinnerungen, neue Verbindungen zu verschiedenen geschichtlichen Ereignissen entstehen können. In Rothbergs Worten:

»When the productive, intercultural dynamic of multidirectional memory is explicitly claimed [...] it has the potential to create new forms of solidarity and new visions of justice.«²⁷

In Folge möchte ich das Denken von multidirektionalen Erinnerungen auf meine Führungssituation in der Ausstellung und eine Sequenz vor der Vitrine im Eingangsbereich anwenden. Dort befand sich neben pflanzlichen und tierischen Fasern auch ein Bündel menschlichen Haars. Anhand der Haare wollte ich vor dem Hintergrund der Rückforderungsdebatten das Thema *sensible Objekte* in ethnologischen Sammlungen besprechen.²⁸ Wann sind menschliche Haare »profanes Material« und wann sind ethische Fragen mit ihnen verknüpft? Auf Grundlage der »Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen« des Deutschen Museumsbundes bereitete ich einen Kurztext vor:

»In vielen Museen und Sammlungen werden menschliche Überreste aus der ganzen Welt bewahrt. [...] Vor allem in ethnologischen Museen/Sammlungen finden sich in unterschiedlicher Weise bearbeitete menschliche Überreste wie Schrumpfköpfe, tatauierte Köpfe, Skalp-Locken, Mumien oder Knochenflöten. Zudem gehören auch (Ritual-) Gegenstände, in die menschliche Überreste, wie beispielsweise Haare, Knochen oder Zähne eingearbeitet sind, zu diesen Sammlungen.

Menschliche Überreste sind ein sehr sensibles Sammlungsgut. Sie können eine starke Emotionalität hervorrufen und in hohem Maße Belange und Interessen Dritter berühren. Grundsätzlich sind beim Umgang mit menschlichen Überresten, stets Fragen der Ethik und Menschenwürde zu bedenken.«

Um noch weitere Perspektiven einzuweben, hatte ich insgesamt zehn Inputs zum Thema »Haare« von jeweils einer halben Seite vorbereitet. Auf den Zitatkärtchen waren Informationen aus Gesprächen mit Kolleginnen sowie Ergebnisse aus Zeitungs-

25 › Ebenda, S.3 f.

26 › Ebenda, S. 5.

27 › Ebenda, S. 5.

28 › Vgl. *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, Deutscher Museumsbund e.V.; online unter http://www.concernedhistorians.org/content_files/file/TO/295.pdf (zuletzt aufgerufen am 6.11.2017)

Internet- und Literaturrecherchen.²⁹ Diese Methode entstand in Anlehnung an das Vermittlungsformat »Multiperspektivische Informationen« von Teresa Distelberger auf der documenta 12. Für ihre »offenen Führungen« verfasste sie kurze Statements, jeweils einen Satz, zu zwei künstlerischen Arbeiten, die sie den Beteiligten vor der Betrachtung der Werke austeilte. Distelberger war daran interessiert, herauszufinden, ob die Informationen auf den Zetteln eine Veränderung der Rezeption der Arbeiten bei den Beteiligten bewirken.³⁰

Mir ging es mit den Zitatkärtchen hingegen darum, verschiedene Diskurse einzuflechten und diese nicht nur monologisch vorzutragen, sondern über die Texte mit den Teilnehmenden eine multiperspektivische Beschäftigung mit den Objekten anzuregen.

Mein Ziel war es, gemeinsam zu lernen und die Grenzen zwischen Vermittlerin = Expertin und Besucher*in = unwissende*r Lernende*r aufzuweichen.

Fiel jemandem während der Führung das Haarbündel bei der Betrachtung der Vitrine auf,³¹ fragte ich die Gruppe, ob sie mit einem kleinen Exkurs zu dem Thema »Haare« einverstanden sei und verteilte die Texte.³² Ich bat die Anwesenden, sich ein wenig Zeit zu nehmen und ihren jeweiligen Text zu lesen. Wenn augenscheinlich alle mit dem Lesen fertig waren, fragte ich sie, ob sie Informationen aus den Texten oder eigene Assoziationen zum Thema »Haare« mit der Gruppe teilen wollten.

Als ich die Intervention in die kuratorische Setzung zum ersten Mal ausprobierte, hielt ich Folgendes in einem Erinnerungsprotokoll fest:

»Eine Frau erwähnte, nachdem sie aus dem Text der Restauratorin herausgelesen hatte, dass Haare schwierig aufzubewahren sind und dies der Gruppe mitgeteilt hatte, dass sie eine ganz andere Assoziation zu Haaren hätte, nämlich die, dass Menschen während der NS-Zeit im Konzentrationslager die Haare abgeschnitten wurden, um sie zu demütigen und dass diese dann weiterverwendet wurden. Eine andere Teilnehmerin, die offensichtlich den Input hierzu in der Hand hielt, sagte, dass sie zu diesem Thema einen Text hätte, legte ihn aber auf die Vitrine und sagte, dass sie hierzu nichts sagen könne und verstummte. Eine weitere Gesprächsteilnehmerin ergriff das Wort und sagte, dass mit den Haaren

29 › Eine der Restauratorinnen des Museums, Kristina Werner, kommentierte die Haare aus konservatorischer Sicht. Die Kustodin Ozeanien/Kommissarische Leitung Dr. Eva Ch. Raabe hatte auf Anfrage einer Vermittlerin zu den Haaren eine E-Mail verfasst, in der sie die in der Ausstellung zu sehenden Haare als profanes Material einschätzt. Zudem recherchierte ich im Internet zum Thema »Haargewinnung für die Perückenherstellung in indischen Tempelanlagen«, »Haare und ihre Funktion für den menschlichen Körper«, »Haare in der Lebensmittelproduktion« sowie »Haare im feministischen Diskurs« und Haare im (anti-)rassistischen Diskurs »Good Hair, Bad Hair«. Als weiteres Thema berei-tete ich die »industrielle Verwendung von Haaren von KZ-Opfern zur NS-Zeit« vor, da bei vorangegangenen Gesprächen mit Besucher*innen oftmals diese Assoziation geäußert wurde.

30 › Distelberger, Teresa: »Auf der Suche nach der ›einen Ebene‹ Oder: Wohin mit meiner Expertinnenrolle?«. In: Mörsch, Carmen / Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.): Kunstvermittlung 2. Berlin: diaphanes, 2009, S.108-111.

31 › Das Haarbündel fand meist umgehend Erwähnung. Falls dies nicht der Fall war, half eine kleine Hinführung mit der Frage, ob wir hier nur pflanzliche Fasern sehen.

32 › Wichtig bei den Texten erwies sich, dass sie sich von der Länge her ähneln und nicht länger als eine halbe Seite sind. Die Quellen wurden auf den Texten angegeben, um die Herkunft des jeweiligen Wissens klar zu benennen.

aus den Konzentrationslagern Matratzen gestopft wurden und noch eine weitere Frau wusste, dass nicht nur im Konzentrationslager Haare abgeschnitten, sondern dass auch in Frankreich den Frauen, die sich mit deutschen Soldaten eingelassen hatten, die Haare abgeschoren wurden, um sie zu bestrafen. Das Thema verebbte. Was gibt es noch?

Eine Frau sagte, dass sie einen Text hatte, bei dem das Menschenhaar als ganz normaler Rohstoff beschrieben wird. Ich sagte, dass das von einer der Kuratorinnen stammt und bat sie, den Text vorzulesen. Die Teilnehmerin las. Daraufhin meinte eine andere Teilnehmerin, dass aber Menschenhaar ja schon ganz schön aufgeladen sei und ich versuchte, da kein anderer etwas sagte, die Brücke zu »Sensiblen Objekten« zu schlagen und erläuterte, dass gerade ethnologische Sammlungen oftmals im Besitz von sensiblen Sammlungen sind. Wie kommt das, was heißt das, Provenienzforschung, Restitution, etc. – Nicken. Keine Nachfragen.«³³

In der hier genannten Episode zeigt sich, dass das Ausstellen menschlicher Überreste als möglicherweise problematisch erkannt wird. Obwohl die Assoziation Haare-Konzentrationslager weit weg vom konkreten Objekt ist, triggert sie etwas bei den Besucher*innen. Das Thema wurde von mir durch eines der Zitatkärtchen eingebracht, allerdings kam die Assoziation in diesem Fall von einer Frau, die auf ihrem Kärtchen das Thema »Haare und ihre konservatorischen Herausforderungen« hatte. Die Teilnehmerin mit dem Zitat zu »Haare von Opfern aus Konzentrationslagern und ihre industrielle Verwendung« schwieg dagegen und legte das Zitatkärtchen auf die Vitrine. »Haarberge in Auschwitz« ist eines der Bilder, die in das deutsche populärkulturelle kollektive Gedächtnis eingegangen sind. Diese Assoziation ist schneller abrufbar als ein Wissen über die Geschichte ethnografischen Sammelns, die das Sammeln von menschlichen Überresten unter kolonialer Machtausübung und deren Schaustellungen³⁴ einschließt.

Das Schweigen ist in solch einer Gesprächssituation ebenfalls von Bedeutung. Als Vermittlerin hat mich das Schweigen verunsichert. Was sollte durch das Schweigen und das Ablegen des Zitatkärtchens auf die Vitrine zum Ausdruck gebracht werden? Es kann sein, dass die Person sich unwohl fühlte, in einer öffentlichen Führung mit unbekanntem Menschen zu sprechen. Ebenfalls ist es möglich, dass sie nicht über gerade dieses Thema sprechen wollte oder auch, dass es Ausdruck von Betroffenheit war, was sie verstummen ließ.

Ich fragte mich, ob es vertretbar ist, Menschen in einer öffentlichen Führung mit für sie möglicherweise unangenehmen Themen zu konfrontieren. Meine Position hierzu ist, dass das Museum kein »Wohlfühlort« sein muss.

33 › GP_SE_11022017.

34 › So wurden beispielsweise in dem Kolonialkrieg, den Deutschland 1903-1908 gegen die Herero und Nama führte, zu sog. »Rasseforschungszwecken« viele Überreste von gefallenen, hingerichteten und in Konzentrationslagern umgekommenen Menschen nach Deutschland gebracht. Auch aus etlichen anderen Ländern ist das Sammeln von Schädeln, Knochen und Haaren auf koloniale Machtausübung zurückzuführen. Viele der menschlichen Überreste lagern zum Teil bis heute in Forschungsinstitutionen, Museen und Universitäten. Die sammlungsgeschichtliche Aufarbeitung der Bestände sowie kolonialzeitliche Provenienzforschung ist in den letzten Jahren für deutsche ethnologische Museen aktuell geworden. Diese Forschung schließt menschliche Überreste ein.

In einer öffentlichen Führung mit erwachsenen Menschen kann ich als Vermittler*in davon ausgehen, dass die meisten Teilnehmenden ihre Emotionen selbst gut einschätzen können. Ich will damit nicht in Abrede stellen, dass sensible Themen eines sensiblen Umgangs bedürfen. Ein Nachbohren, warum die Person schweigt, wäre in meinen Augen in diesem Fall unangebracht gewesen. Ihr Schweigen kann viele Gründe haben, sei es, dass sie aufgrund ihrer persönlichen Verstricktheit, Erinnerungen, Erlebnissen oder gar Traumata, nicht sprechen kann.

FADEN VERLOREN?

Folgende bereits erwähnte Protokollpassage möchte ich nochmals genauer betrachten:

»Eine weitere Gesprächsteilnehmerin ergriff das Wort und sagte, dass mit den Haaren aus den Konzentrationslagern Matratzen gestopft wurden und noch eine weitere Frau wusste, dass nicht nur im Konzentrationslager Haare abgeschnitten, sondern dass auch in Frankreich den Frauen, die sich mit deutschen Soldaten eingelassen hatten, die Haare abgeschoren wurden, um sie zu bestrafen.«

Kommt es hier zu einem produktiven Austausch von Erinnerungen³⁵ im Sinne von »Multidirectional Memory«? Es gibt zwei mögliche Lesarten dieser Passage. Die eine wäre, dass die Erinnerungen sich aufeinander beziehen. Die zweite, dass die Erinnerungen gegeneinanderstehen und die Erwähnung der Französinen, denen »auch die Haare abgeschoren wurden«, die Wucht der Grausamkeit des Abschneidens der Haare im Kontext der Konzentrationslager reduziert und dass hier Wissen möglicherweise ablenkt und eine problematische Opferkonkurrenz entstehen lässt.

Die Texte auf den Zitatkärtchen zusammen mit den Assoziationen der Teilnehmer*innen haben etliche Widersprüche ausgelöst. Ohne eine Intervention der Vermittler*in bleibt die Situation ungelöst und »Multidirectional Memory« kann nicht wirklich produktiv werden. Um Konkurrenzen von Erinnerungen entgegenzuwirken, sehe ich die Vermittler*in in der Aufgabe, hier Stellung zu beziehen und die verschiedenen Erinnerungen mit den Gesprächsteilnehmer*innen in Bezug zueinanderzusetzen und eben die Gefahr der Opferkonkurrenz als solche zu benennen. Dann erst können neue Verbindungen zu verschiedenen geschichtlichen Ereignissen entstehen.

UND JETZT?

»Generell ist zum Ablauf zu bemerken, dass die Führung aus einer Mischung aus klassischer Fakteninformation und Infragestellung des Vorgehens/des Museums (Gräberfunde/Fotos) bestand. Ich hatte den Eindruck, dass es den Besuchern dadurch immer wieder gut möglich war einzusteigen. Ich würde dies als sanfte radikale Kritik bezeichnen.«³⁶

35 > Erinnerungen können vielschichtiger Natur sein. Eigene biografische Erinnerungen oder auch kollektive Erinnerungen, die als Wissen von vergangenen Ereignissen weitergegeben und angeeignet werden.

36 > Schlussthese, BP_KS_01032017.

Die Gespräche waren kurze Zusammenkünfte von Menschen, die einander nicht kannten. Sie erwarteten, im Sinne der klassischen »affirmativen Vermittlung«,³⁷ Wissensinput von einem/einer Vertreter*in des Museums. Laut der Frage am Anfang der Gesprächsführungen, wollten die meisten Teilnehmenden mehr über die textilen Techniken und die ausgestellten Objekte erfahren. Als Vermittlerin nahm ich ihre Erwartungen ernst und gab ihnen detaillierte Informationen hierzu. Gleichzeitig erzeugte ich allerdings auch Brüche, die offen angelegt waren und eine Positionierung der Teilnehmenden einforderten. Hierbei ging es um das Eröffnen von Fragen und Verhandlungsmöglichkeiten und nicht um das Erzielen eines Konsenses.

Das Einweben von unsichtbaren Fäden in der Vermittlung könnte demnach heißen, Fäden aus der Ausstellung – sprich, Narrative, die in der Ausstellung und den Objekten bzw. ihren Labels angelegt sind – aufzugreifen, anders zu verknüpfen und weiterzuspinnen. Zum Beispiel, dass ein Raum für Diskurse geöffnet wird durch die Einladung an die Besucher*innen, sich am Gespräch zu beteiligen oder dass durch Zitatkärtchen weitere *unsichtbare* Stimmen eingebunden werden. Geschichtswissen, das in der Ausstellung keine Rolle spielt, kann ebenfalls eingewoben und damit auf Auslassungen hingewiesen werden.

Objekte bzw. ihre Labels mit ihren Lücken und Andeutungen sind hierfür der Anknüpfungspunkt. Sie werden als Mitsprechende, als »Transistorische Objekte« genutzt, nicht um über sie, sondern mit ihnen und ihren unerzählten Geschichten zu sprechen.³⁸

Die These aus dieser Erfahrung ist, dass durch das Erfüllen der Erwartungen der Besucher*innen – in diesem Fall Informationen zu den ausgestellten Objekten und textilen Techniken zu erhalten – der/die Vermittler*in Brüche erzeugen bzw. weitere Fäden einweben kann. So bleiben die Besucher*innen dem/der Vermittler*in gewogen. Möglich ist sogar ein Hin- und Herspringen zwischen Erfüllen der Besucher*innenerwartungen und dem kuratorischen Narrativ und ganz anderen, kritischen Narrativen, die das Museum befragen, wie bspw. »Wer spricht?«, »Woher kommen die Objekte?« oder »Wer zeigt wen?«.

In diesem Falle ist »affirmative Vermittlung«³⁹, die Voraussetzung dafür, dass »dekonstruktive Vermittlung«⁴⁰ oder auch »transformative Vermittlung«⁴¹ gelingen kann.

»Wenn das Museum ein Ort ist, der aus einer Aneignung der Welt von Europa aus entstanden ist, mit der man sich heute kritisch beschäftigt, dann kann er auch ein Ort für das Verlernen dieses europäischen Weltbildes sein.«⁴²

37 › Mörsch: »Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen«, S. 9-34.

38 › An dieser Stelle danke ich Karin Schneider für die wertvollen Hinweise.

39 › Ebenda.

40 › Ebenda.

41 › Ebenda.

42 › Mündliches Zitat von Nora Landkammer, Traces WS I, 11.10.2016.

Literatur



Castro Varela, María do Mar: »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«; online unter <http://igbildendekunst.at/bildpunkt/2007/widerstand-macht-wissen/varela.html> (zuletzt aufgerufen am 12.12.2017).

Distelberger, Teresa: »Auf der Suche nach der ›einen Ebene‹ Oder: Wohin mit meiner Expertinnenrolle?«. In: Mörsch, Carmen / Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung 2*. Berlin: diaphanes, 2009, S.108-111.

Heath, John: »Black and White Perspectives of the Thomas Dick Photographic Collection«, Vortrag, Kassel: Museum für Sepulkralkultur, 15.9.2017; online unter <http://www.documenta14.de/en/calendar/25441/black-and-white-perspectives-of-the-thomas-dick-photographic-collection> (zuletzt aufgerufen am 10.01.2017).

Larson, Herbert: »From Gray to Black the Markets in Stolen and Looted Art and Antiquities«, Tulane-Siena Institute for International Law and the Arts, Siena, 2015; online unter <http://www.law.tulane.edu/WorkArea/DownloadAsset.aspx?id=19444> (zuletzt aufgerufen am 8.3.2018).

Mörsch, Carmen: »Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen«. In: Mörsch, Carmen / Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung 2*. Berlin: diaphanes, 2009, S.9-34.

Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006, S. 9-62.

Muñoz, Adriana: »The Power of Labelling. Knowledge and Collections. Studying the Niño Korin Collection at the Museum of World Culture«. In: Muñoz, Adriana (Hg.): *The Power of Labelling*. Göteborg, S. 10; online unter <https://www.varldskulturmuseerna.se/files/varldskultur/vkm-forskningsamlingar/e21bc935b861.pdf> (zuletzt aufgerufen am 10.1.2018).

Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

schnittpunkt - Jaschke, Beatrice / Martinz-Turek, Charlotte / Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia + Kant, 2005.

Nachweis

Endter, Stephanie: »Unsichtbare Fäden. Vom Hineinwirken der Vermittlung in die kuratorische Narration«. In: Endter, Stephanie / Landkammer, Nora / Schneider, Karin (Hg.): *Das Museum als Ort des Verlernens. Materialien und Reflexionen zur Vermittlung am Weltkulturen Museum*, 2018, online unter http://www.traces.polimi.it/wp-content/uploads/2018/10/TR_WP3_The-museum-as-a-site_10.pdf



This publication ensues from the research project *Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts. From Intervention to Co-Production*, which has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme under grant agreement No. 693857.

For further information please visit www.tracesproject.eu

The views expressed here are the sole responsibility of the authors and do not necessarily reflect the views of the European Union.