

Von blinden Flecken und Sternchen im Untertitel

Wie auf die Ausstellung „Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit“ reagiert wird

Blinde Flecken sind aus der Individualpsychologie bekannt, wenn bestimmte, emotional unangenehme Sachverhalte vom subjektiven Bewusstsein ausgeblendet werden, so dass sie einer bewussten Bearbeitung nicht mehr zugänglich sind. In Museen hat man sie eher selten diagnostiziert, handelt es sich doch um jene Institutionen, die das Schöne und Wichtige einer Gesellschaft ausstellen, und auch bislang Verborgenes in besonderes Licht rücken können. Umso überraschender, dass Anfang August die Bremer Kunsthalle ihr Kupferstichkabinett öffnete, um die Sonderausstellung „Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit“ zu präsentieren und dafür als Leitmotiv „Der blinde Fleck“ gewählt wurde. War nicht in der kolonialen Epoche Europas eher von „weißen Flecken“ auf der Landkarte die Rede?

Die Ethnologin Julia Binter aus Wien und Oxford war mit ihrem Konzept bei einer Ausschreibung der Kulturstiftung des Bundes erfolgreich und erhielt den Zuschlag, um sich auf postkoloniale Spurensuche in die Magazine der Kunsthalle Bremen zu begeben. Die Gründungsgeschichte des Hauses sowie seine frühe Werk- und Dokumenten-Sammlung aus dem 19./20. Jahrhunderts, der „Blütezeit des Mäzenatentums“, legten dieses Projekt sehr nahe, wie der Direktor Christof Grunenberg im WeserKurier (7.8.2017) erklärte und damit die drängenden Aufgaben kolonialer Vergangenheitsbewältigung erkannt hat, die von anderen Museen im Stadtstaat bislang nur verhalten in Angriff genommen wurden. Aber erfreulich, dass sie sich kooperativ am Projekt beteiligten und ihre Archive voller ethnografischer Objekte aus dieser Zeit für die Kuratorin öffneten.

Erstaunlich schnell wurde „Der blinde Fleck“ aus Bremen überregional wahrgenommen und in der Medienwelt besprochen. Das Verblüffende ist, *was* nun zum Fokus der öffentlichen Auseinandersetzung mit dieser Ausstellung geworden ist.

Folgt man den Rezensionen im Feuilleton anerkannter deutscher Zeitungen, erhält man den Eindruck, Binter und ihr Team seien mit einem Rassismus- und Eurozentrismus-Detektor durch die Archive marschiert und hätten alles, was den Zeiger zum Ausschlagen brachte, an die Wand gehängt und mit einem moralischen Zeigefinger versehen. Dabei ist es eher ein seismographisches Vorgehen, das Vor- und Kontextwissens verlangt, um in die Komplexität von Sammlungen einzutauchen und sie mit zeitgenössischen Perspektiven, u.a. inspiriert durch postkoloniale Theoretiker_innen, aber auch durch das Handwerkszeug qualitativer Methodologien aus Kunst-, Geschichts- und Kulturwissenschaften, zu konfrontieren. Dies wird von den Rezensenten kaum honoriert, führte aber zu taktisch klugen Entscheidungen, wie beispielsweise der, das „Stilleben mit Äpfeln und Bananen“ (1905 von Paula Modersohn Becker) als Eyecatcher für die Ausstellungs-Website zu wählen: still, ja fast banal kommt das Bild einer Protagonistin der norddeutschen Moderne daher, und man fragt sich als oberflächliche Surferin, was denn diese Darstellung mit Kolonialismus zu tun habe? Ach, die von Deutschen so geliebten Bananen aus fernen Landen liegen hier ganz intim neben den heimischen Äpfeln – erst in der Ausstellung wird die BesucherIn informiert, dass bereits 1905 Bremen zum zentralen Umschlagplatz von sogenannten Südfrüchten avancierte. War es für Modersohn vermutlich ein besonderer Reiz, diese damals noch exotische und wohl auch teure Frucht in ihr Stilleben der Apfelernte aus Worpsweder Gärten zu integrieren, während für uns dieser Anblick eines bunten Potpourris an Früchten aus aller Welt zur alltäglichen Werbeästhetik von Supermarktketten gehört (in den letzten Wochen z.B. durch eine Werbe-Serie von ALDI). Diese Spannung, dem vergangenen Zeitgeist in der Epoche des Kolonialen nachzugehen, bewusst aber aus der Perspektive

heutiger, spätkapitalistischer Sehgewohnheiten und Wissensbestände, prägt die Ausstellung durch und durch.

Dennoch wittern die Kritiker zwischen den Zeilen und Bildern Moralin: es gehe um einen „Schauprozess“ (Rauterberg in Die Zeit vom 30.8.2017), um potenziell Schuldigen (den damaligen Kolonisatoren und in ihrem Schlepptau den Kaufleuten, Mäzenen und Sammlern) und potenziell Unschuldigen (diejenigen, die ausgebeutet, unterworfen, ja auch ermordet wurden) klare Rollen als „Täter“ oder „Opfer“ zuzuweisen, und nun weitere „Mittäter“ auszumachen: damalige Zeitgenossen aus der europäischen Kunstszene, die an der intellektuellen Ausbeutung der ganz Anderen beteiligt waren, indem sie Gegenbilder der anbrechenden Moderne im Exotischen, im Wilden oder Ursprünglichen suchten und in ihren Malereien, Objekten und Grafiken umsetzten – und dafür ja ein durchaus aufnahmebereites Publikum in ihren Gesellschaften fanden. Die Ausstellung verfolge eine moralische Mission, statt der „Kernaufgabe einer Kunstaussstellung nachzukommen, ein Bildthema differenziert, wissenschaftlich und unabhängig darzustellen“, so der Vorwurf von Till Briegleb (SZ vom 24.8.2017).

Wenn jedoch eins durch postkoloniale Debatten transportiert worden ist, so ist es die Einsicht, dass die postulierte „Unabhängigkeit“ eine geschickte Konstruktion westlicher Wissenschaften ist, um die Positioniertheit historischer wie gegenwärtiger Akteure zu verschleiern. Aber eine unabhängige Meta-Perspektive auf Geschichte-n kann und wird es nicht geben. Vielmehr geht es um die überlegte Explikation von (Subjekt-)Positionen, um Geschichte-n anders zu erzählen, bisherige eurozentrische Perspektiven auf das Phänomen Kolonialismus zu verschieben, auch neugierig, statt schuldbewusst, die Perspektive zu wechseln, um die „Geschichte des Jägers“ mal aus Sicht der „Gejagten“ anzuhören, wie es in der Ausstellung durch einen Wand-Slogan postuliert wird. Genau hier setzt die Ausstellung an, eine Neukontextualisierung von Künstler_innen und Werke zu betreiben, die in der

Epoche der anbrechenden Moderne, d.h. der *simultan* ausbrechenden Nationalismen und Imperialismen, Kinder ihrer Zeit waren und somit latent koloniale, hegemoniale und rassistische Haltungen transportierten, weil sie Ausdruck eines damals verbreiteten, wenn auch für bestimmte Milieus reservierten Zeitgeist waren. Die damaligen Eliten verkörperten dieses imperiale Denken nicht nur durch einen spezifischen Lebensstil, sondern sie waren auch von ihm abhängig: Die etablierten Handelsbeziehungen und Vormachtstellungen mussten permanent aufrecht gehalten, gegenüber anderen kolonial-nationalen Konkurrenten weiter entwickelt und vor der heimischen Bevölkerung legitimiert werden: zum Beispiel durch die Sammelmanie von exotisch anmutenden Objekten zur ästhetischen Befriedigung oder für die wissenschaftliche Neugier, aber eben auch durch den neuen Fluss an luxuriösen Konsumgütern, die im Zuge industrieller Technologien zunehmend auch für die unteren Schichten zugänglich wurden.

Die Entwicklung aller „Kolonialwaren“ wie Zucker, Kaffee, Tee, Kakao, Tabak und Baumwolle als Produkte für den Massenkonsum nimmt bekanntlich eine Schlüsselstellung in den Modernisierungsdynamiken Europas ein. Und mit heutigem Wissensstand ist dies nicht mehr loszulösen von den Ausbeutungsmechanismen, die in jener Zeit in den Regionen des globalen „Südens“ implementiert worden sind und die in vielen Fällen auf perfide Weise bis heute fortleben. Genau deshalb sind die gezeigten Gemälde „Die blaue Kaffeekanne“ (1888, von Émile Bernard) oder der mondäne „Kaffee-Garten an der Weser“ (o.J., von Elisabeth Perlia) vom Anfang des 20. Jahrhunderts zentrale Zeugnisse einer Sozialgeschichte globaler Verflechtungen, nicht mehr nur eines individuellen Oeuvres oder einer kunsthistorischen Stilepoche.

Diese rekontextualisierende Strategie wird der Kuratorin aber zum Vorwurf gemacht: Sie büße nicht nur eine wissenschaftliche Unabhängigkeit ein, sondern mache das Museum zur moralischen „Besserungsanstalt“ (Rauterberg in Die Zeit 30.8.2017). Der Freiraum der Kunst und ihrer Schöpfer, damit auch der kulturell

legitimierte Raum für ungezügelt Phantasien und Visionen, werde zum Schauplatz politischer Korrektheit, wenn sich Ausstellungsmacher erlaubten, Untertitel zu verändern, um auf potenzielle Retraumatisierungen betroffener Besuchergruppen Rücksicht zu nehmen.

Wohl um die Schokokuss-Debatte zu vermeiden, hat sich das Team für die Strategie entschieden, umstrittene Begriffe wie „Neger“, „Eingeborene“ und „Primitive“ in ***** zu setzen, und die Leser damit vor dem Wiederholungszwang rassistischer Konzepte zu bewahren. Aber auch damit zu konfrontieren, wie schwierig es ist, neue Wege der Darstellung zu beschreiten. Welche Dreistigkeit in den Augen der KritikerInnen, dass sich AusstellungsmacherInnen der Originalität der Werke ermächtigt, um ihre Botschaft der Distanzierung von einem Maler wie beispielsweise Emil Nolde an ein zeitgenössisches Publikum zu kommunizieren. Das Museum bzw. die Kunst werde politisiert, hoppla, wie revolutionär. Man hat meines Wissens in der postmodernen Kunstszene, u.a. inspiriert durch Dekonstruktivismus und PopArt, schon einiges mehr an Schönheitsoperationen und irritierenden Interventionen erleben dürfen als eine Reihe von hinzugefügten Sternchen.[1]

Aber vermutlich wird an dieser kritischen Rezeption der Ausstellung in der Kunsthalle Bremen eine andere Kontroverse hörbar, die Frage nämlich, wozu staatlich oder kommunal finanzierte Museen heute dienen sollten: Sollen sie weiterhin Schaukabinette auserwählter Hochkultur sein, um ästhetische, handwerkliche, aber auch intellektuelle Heiligtümer zu zelebrieren (und zu konservieren)? Oder geht es um offene, d.h. zugängliche Räume des Erlebens und Aushandelns, um drängende Fragen unserer Gesellschaft aufzugreifen und zu einer vielstimmigen Auseinandersetzung einzuladen?

Statt sich diesen kontingenten Prozessen einer sozial, politisch, religiös und subkulturell diversen Gesellschaft zu stellen, die unbequem werden können und

nicht immer im Commonsense münden, wie die Stagnation über das Konzept für das Humboldt Forum in Berlin demonstriert, fällt man in dichotome Täter-Opfer-Schemata zurück, in die Reduzierung auf eine Schuld- und Verantwortungsdebatte, die ja nicht ausschließliches Ziel einer retrospektiven und umfassenden Aufklärung sein kann. Eben auch nicht einziges Ziel der politischen, postkolonialen/ antikolonialen Bündnisse ist (wie es manchmal unterstellt wird), denn hier geht es um weit reichende Forderungen nach soziopolitischer Anerkennung, d.h. um politische und öffentliche Eingeständnisse über unfaire, nicht nur historische Konstellationen, um endlich die Partizipation der Gruppen und Akteure zu ermöglichen, die jahrhundertlang ignoriert oder zum Schweigen gebracht wurden. Weil man über die Jahre kollektive Angst vor diesen Bewältigungsprozessen angesammelt hat, verweilt man lieber in der institutionalisierten Abwehr, und wirft denjenigen das Betreten postkolonialer „Minenfelder“ (Briegleb, SZ 24.8.2017) oder eine „Aura moralischer Unfehlbarkeit“ (Wiedemann in taz 6.9.2017) vor, die sich trauen, das heiße Eisen endlich anzupacken.

Warum recherchieren und schreiben diese kritischen Journalisten nicht über die prekären Rahmen- und Arbeitsbedingungen von Kuratoren, über die marginalen Budgets, die zur Aufbereitung der Kolonialgeschichte in den jeweiligen Häusern bereitgestellt werden, oder über die auszubauende pädagogische Arbeit, die notwendig wäre, um die nachwachsenden Generationen über die postkolonialen Verwicklungen heutiger Nationalstaaten Europas angemessen zu informieren. Welche politische Partei fordert die Kultusministerien dazu auf, die Curricula des allgemeinen Geschichtsunterrichtes endlich an den „state of the art“ der internationalen und kritischen Kolonialismusforschung anzuschließen?

Wenn man in dieser Richtung genauer auf die Landschaft unserer staatlichen Bildungsinstitutionen schaut, folgt ein blinder Fleck dem nächsten, und man müsste

eigentlich die Netzhautablösung befürchten. Denn in mancher Hinsicht werden immer wieder noch neue Auslassungen produziert als dass die schon bestehenden Ausblendungen bearbeitet würden. So auch bei den RezensentInnen: Kaum jemand erwähnt die Holzstatue der Queen Victoria, eine Yoruba-Schnitzerei von 1904, die das Museum für Völkerkunde Hamburg zur Ausstellung beigesteuert hat. Es handelt sich nach Brus (Katalog zur Ausstellung, 2017:131) vermutlich um eine Kultfigur der nigerianischen Bevölkerungsgruppe der Saro, die dieses Machtsymbol der britischen Kolonisatoren in ihrer lokalen Kunstpraxis aneigneten. Es bleibt interpretativ offen, ob man damit im lokalen Spiel der Kräfte Loyalität gegenüber den kolonialen Administratoren demonstrierte; vielleicht bemühte man auch das Symbol der damals mächtigsten Frau Europas, um auf eigene Autoritätsstrukturen zu verweisen? Es sind diese großartigen Momente der Neukontextualisierung von Objekten, die den neugierigen Besucher inspiriert zurücklassen, weil bislang Unbekanntes zu Tage gefördert wird. Dieser wichtige Teil der Ausstellung, wie die Kolonisierten durch ihre Kunst über Europäer sprachen, welche Bilder und Ambivalenzen über die „Fremden von weither“ [2] dadurch sichtbar werden, zeigt die eigentliche Taktik postkolonialer Analyse: nämlich eine interaktive Spiegeltechnik anzulegen, ohne die man den eigenen Hinterkopf niemals frisieren könnte.

Die Außenstation der Ausstellung, die Inszenierung des Bootes „Cui Bono“ (dtsh. „wem zum Vorteil?“) von Hew Locke in der Oberen Rathaushalle ist in dieser Hinsicht doppelt treffsicher. Einen symbolisch aufgeladeneren Ort als das Bremer Rathaus, eben als historisches wie heutiges Zentrum weltlicher Macht, inzwischen von der UN als Weltkulturerbe deklariert, gibt es in dieser Stadt nicht. Genau hier hängte der britisch-guyanische Künstler seine hybride und zerbrechliche Bootskonstruktion zwischen die historischen Modelle der Hansekoggen, mit denen die Bremer damals in die Welt segelten. Ironie des Objektes: man kann es nur bei touristischen Rathausführungen in Augenschein nehmen. Ein- und Ausschluss unterliegt auch gegenwärtig spezifischen Regeln, hier eines Marktes, der es auf

Fremde abgesehen hat, die aus Neugierde und Vergnügen in die Stadt kommen (sollen). Wir dürfen gespannt sein, welches Mäzenatentum sich aktuell mobilisieren lässt, damit dieser Hingucker dem um sein „maritimes Image“ ringenden Stadtstaat erhalten bleibt und von der Kunsthalle Bremen für ihre Dauerausstellung erworben werden kann. Der Zugang zum „Blinden Fleck“ ist noch bis 19. November möglich.

Cordula Weißköppel lehrt als Akademische Rätin am Institut für Ethnologie und Kulturwissenschaft an der Universität Bremen. Nach ihrer Promotion zu *multikulturellen Schulklassen in Deutschland* (Juventa 2001) und ihrer Habilitation zu *transnationalen Netzwerken von SudanesInnen* (2010) forschte sie zum orthodoxen Christentum in Ägypten, insbesondere seit den politischen Umbrüchen in 2011. Sie publizierte zur *Ethnologie der Globalisierung* (2005, zusammen mit Roman Loimeier und Dieter Neubert) sowie zum *Verhältnis von Religion und Migration* (2008, zusammen mit Andrea Lauser), jüngst über „Trauern um Terroropfer“ (in Martin Tamcke (Hg.) 2016, sowie in „*Transnational Death*“ (Samira Samaro et al.) 2018). Aktuell arbeitet sie am *Transfer von Erkenntnissen aus Ethnologie & Kulturwissenschaft in relevante Praxisfelder*: z.B. Diversity-Beratung in staatlichen Organisationen, Weiterbildung für Ehrenamtliche in der Arbeit mit Geflüchteten, Anbahnung von Curriculums-Reformen zur Kolonial- und Einwanderungsgeschichte im deutschen Bildungswesen.

[1] Auf der documenta14 (Kassel, 2017) hat Sonja Haiduk den blinden Fleck imperialer Geschichtsschreibung durch einen „dark room“ ersetzt, indem man 22 Minuten lang einer alternativen Geschichtserzählung zuhörte, die ohne das imperiale, vereinnahmende Visuelle auskommt (Haiduk: „Seductive Exacting Realism, (2015-): Veränderbarer Raum um Geschichte zu schreiben“; website der documenta 14).

[2] Diese Bezeichnung wählten Bewohner eines Dorfes in Mali 2012, als sie uns, drei Wissenschaftlern aus Bremen, von kolonialen Geschichten in ihrer Region erzählten; s. Bass, H./ von Freyhold, K./ Weißköppel, C. (2013): Schrebergärtnern am Rande der Wüste? Wege zur Ernährungssicherung im Sahel: Ein Beispiel aus dem ländlichen Mali. In: Überseemuseum Bremen (Hg.): TenDenZen, Begleitband zur Afrika-Ausstellung.