

# kritische berichte

## 1.2022

<b>Phänomen &lt;Farbe&gt;. Ästhetik – Epistemologie – Politik</b>	Hana Gründler, Franziska Lampe, Katharine Stahlbuhk	Phänomen <Farbe>. Ästhetik – Epistemologie – Politik. Editorial	2
	Giulia Simonini, Friedrich Steinle	Pure Red. The Evolution of a Colour Idea in Trichromacy	12
	Jane Boddy	A Feeling of <i>Somewhere</i> : Kandinsky on the Emotional Impact of Color	22
	Sven Jakstat	Farbe als Material in der Architektur Bruno Tauts	33
	Alexandra Nicolaides	Actually and Think: Photography as a Local Color Language	43
	Kerstin Borchardt	Farbenhören: Die Cyborg-Synästhesie des Neil Harbisson	51
<b>Debattenbeitrag</b>	<b>Undisziplinierte Institutionen. Kanonfragen, Sichtbarkeiten, Akteur:innen</b>		
Christopher A. Nixon	<i>Frederick Serving Fruit</i> . Die Zukunft und soziale Verantwortung des postkolonialen Museums	62	

# kritische berichte

Heft 1 2022 Jahrgang 50

<b>Phänomen &lt;Farbe&gt;. Ästhetik – Epistemologie – Politik</b>	Hana Gründler, Franziska Lampe, Katharine Stahlbuhk	Phänomen <Farbe>. Ästhetik – Epistemologie – Politik. Editorial	2
	Giulia Simonini, Friedrich Steinle	Pure Red. The Evolution of a Colour Idea in Trichromacy	12
	Jane Boddy	A Feeling of <i>Somewhere</i> : Kandinsky on the Emotional Impact of Color	22
	Sven Jakstat	Farbe als Material in der Architektur Bruno Tauts	33
	Alexandra Nicolaides	Actually and Think: Photography as a Local Color Language	43
	Kerstin Borchhardt	Farbenhören: Die Cyborg-Synästhesie des Neil Harbisson	51
<b>Debattenbeitrag</b>		<b>Undisziplinierte Institutionen. Kanonfragen, Sichtbarkeiten, Akteur:innen</b>	
Christopher A. Nixon		<i>Frederick Serving Fruit</i> . Die Zukunft und soziale Verantwortung des postkolonialen Museums	62

«Die Farbe aber wird man niemals mit Leichtigkeit sehen» schreibt Leonardo da Vinci in seinem *Libro di pittura*.<sup>1</sup> Der frühneuzeitliche Künstler deutet hier konzise an, was die Beschäftigung mit der Farbe, die in vielen Kulturen eine grundlegende Rolle in der künstlerischen Praxis sowie in der Kunstgeschichte und Kunsttheorie spielt, seit jeher angetrieben und zugleich erschwert hat: nämlich die Tatsache, dass die Farbe als optisch vermittelter Sinneseindruck stets von subjektiven Faktoren, wie etwa der jeweiligen Beschaffenheit des Wahrnehmungsapparates bestimmt wird, der es auch mit sich bringen kann, dass Farbe eben nicht wahrnehmbar ist. Zugleich ist die Farbe (und ihre Perzeption) aber auch von einer Vielzahl äußerer physikalischer Rahmenbedingungen abhängig. Aus diesen Gründen wird das Problem der Farbe zumindest in der philosophischen *Qualia*-Debatte kontrovers diskutiert: Farbe gilt als sekundäre und somit rein erfahrungsbasierte, nicht objektivierbare Qualität. Nicht zuletzt wird Farbe maßgeblich von sozialen und kulturellen Vorbedingungen und sprachlichen Bedeutungen und Zuschreibungen geprägt.<sup>2</sup> Bereits diese wenigen skizzenhaften Charakterisierungen der «Farbe» – vom Biologisch-Physiologischen über das Physikalisch-Atmosphärische hin zum Sprachlich-Kulturellen – zeigen, dass es sich bei dieser um ein prinzipiell unbestimmbares und rätselhaftes Phänomen handelt, das lohnt, einmal mehr genauer in den Blick genommen zu werden. Ob man dabei auch im 21. Jahrhundert noch die Meinung vertreten kann, dass es sich bei Farben um ein Rätsel handelt, das uns nicht «aufregt», sondern vielmehr «anregt», wie dies Ludwig Wittgenstein in einer (allerdings lediglich auf die Philosophie bezogenen) Notiz vom 11. Januar 1948 festhielt,<sup>3</sup> sei, wenn schon nicht in einem ästhetischen oder epistemologischen Sinne so zumindest in Zusammenhang mit den ethischen und politischen Implikationen von Farbkategorien, radikal in Frage gestellt.

Und dennoch weisen Wittgensteins vielzählige Überlegungen zum Phänomen «Farbe» auch für heutige Diskurse eine große Aktualität auf, da sie nicht nur die Relation von Sprache und Phänomenalität analytisch beleuchten, sondern zugleich die Grenzen und Gefahren eines idealistischen Essentialismus («die» Farbe, das «reine» Rot) aufzeigen, der kontextunabhängig, sozusagen unter klinisch-sterilen Laborbedingungen die «Reinheit» der Farbe zu bestimmen trachtet. In seinen unvollendeten *Bemerkungen über die Farben* von 1950, die weniger darauf abzielen, eine Theorie der Farbe im Sinne Johann Wolfgang von Goethes oder Philipp Otto Runge zu entwickeln, als vielmehr die «Logik der Farbbegriffe» zu bestimmen, arbeitet Wittgenstein luzide heraus, dass die Grammatik der Farben erstens stets in bestimmte, gemeinsam geteilte Sprachspiele eingebettet ist, und dass zweitens diese Sprachspiele im guten wie im schlechten Sinne in je spezifischen Lebensformen und kulturellen Kontexten gespielt werden.<sup>4</sup> Dies ist auch der Grund, weshalb es unabdingbar sei, die Komplexität der involvierten Sprachspiele aufmerksam zu betrachten und somit häufig idealisierte Farbkonzepte zu

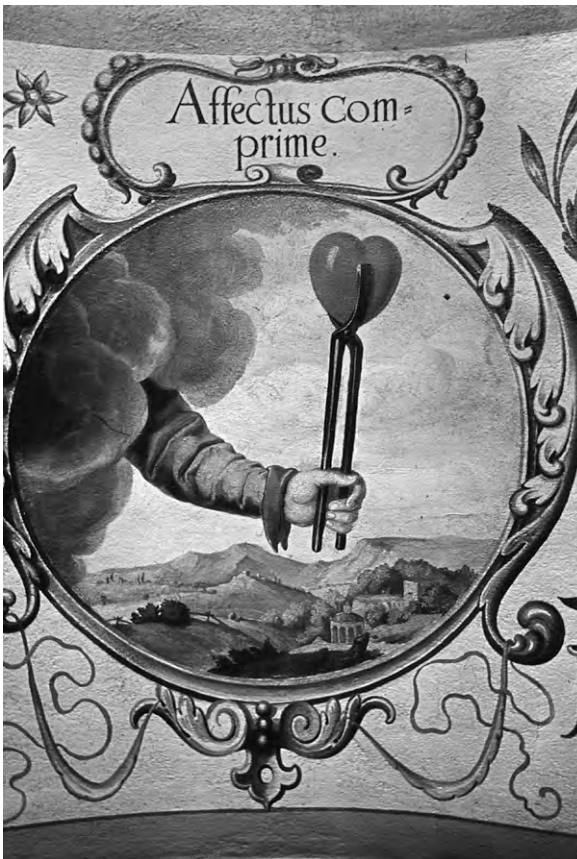
enthüllen und kritisch zu erörtern.<sup>5</sup> Viele von Wittgensteins philosophischen Überlegungen berühren also offensichtlich Fragen, mit denen sich eine kritische Bildwissenschaft auseinandersetzen hat und zu denen unter anderem folgende zählen: Wie gehen wir in der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft mit den sprachlichen Grenzen der Beschreibung des Phänomens «Farbe» um? Wie können wir heute, im Bewusstsein der historischen und kulturellen Prägungen, über Farben sprechen? Wie oder wann unterlaufen die mit einzelnen Farben verbundenen Semantiken Veränderungen? Besonders bedeutsam ist Wittgensteins späte Einsicht, dass wir die Rätsel der Farbe nur dann annähernd verstehen, wenn wir die Grenzen zwischen unserem Nachdenken über Farbkonzepte sowie unserer Wahrnehmung und zutiefst physischen Erfahrung der Farben ununterbrochen – in einer Form von ästhetisch-epistemischem Spiel – überschreiten.<sup>6</sup> Es ist der Akt des aufmerksamen Sehens selbst, der uns vor einem reduktionistischen und essentialistischen Verständnis der Farben bewahrt, da er uns für unser leibliches Eingebettetsein in die gelebte Umwelt und für die phänomenale Komplexität jeglicher Farbwahrnehmung sensibilisiert. All dies zeigt letztlich auf, dass sich das Sehen der und das Sprechen über Farbe – eine der elementaren Aufgaben von Kunsthistoriker:innen – stets als ein komplexer Prozess erweist, der nicht nur die Perzeptivität berührt, sondern auf das Engste mit ästhetischen, epistemischen, ethischen und (macht-)politischen Fragen und Problematiken zusammenhängt und nicht zuletzt von (Vor-)Urteilen begleitet wird.

Mit unserem Heft «Phänomen «Farbe», Ästhetik – Epistemologie – Politik» der *kritischen berichte* und den darin versammelten Beiträgen möchten wir diese Mehrdeutigkeit, ja gar Unbestimmbarkeit des Phänomens «Farbe» zum Ausgangspunkt nehmen, um uns mit den zum Teil divergierenden Charakterisierungen auseinanderzusetzen und historisch tief verwurzelte Zuschreibungen und kontroverse Kategorisierungen zu hinterfragen. Als bekanntes Beispiel mag hier die klassische *disegno-colore*-Debatte gelten, die *in nuce* auf die aristotelische Distinktion von Form und Materie zurückgeht, und mit zweifelhaften Zuschreibungen von Männlich=Geist und Weiblich=Materie operiert. Die mit dieser geschlechterspezifischen Abwertung einhergehenden – häufig dualistischen – ontologischen und epistemologischen Annahmen und Wertungen prägten das Nachdenken, Sprechen und Urteilen über Farbe bis in die Moderne und hatten durchaus schwerwiegende ethische und politische Implikationen, zumal ein Zuviel an Farbe (die eben mit dem Materiell-Physischen und Affektiven und nicht mit der Form verbunden wurde), oder überhaupt deren Einsatz, häufig negativ konnotiert war und ist.<sup>7</sup> In diesem Sinne schreibt David Batchelor in seinem Band zur *Chromophobie*: «Wenn Farbe unwichtig ist, so fragte ich mich langsam, warum muß man sie dann so rigoros aussperren? Wenn es nicht um Farbe geht, warum ist dann ihre Abschaffung so wichtig?»<sup>8</sup> Farbe oder Farblosigkeit – je nach Zeit und Kontext – provoziert oder löst Phobie aus. Gerade in der Kunstgeschichte hat die «Furcht vor der Farbe» akademische Tradition. Die Wiener Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat etwa empfand einen regelrechten «Horror vor jeder farbigen Reproduktion überhaupt» und sah in deren Konsum die Gefahr einer «Abstumpfung unseres ethischen Gewissens». Diese Formulierung offenbart, wie vorurteilsbehaftet die vitalistisch-sinnliche Farbe war und deutet zugleich an, wie sehr in den frühen 1920er Jahren das moralisch Richtige mit dem Ideal der Kargheit verbunden wurde.<sup>9</sup> Erwin Panofsky wiederum war in der Rezeption von Kunst in Schwarz-Weiß derart routiniert, dass er sogar mit Sonnenbrille ins Museum zu gehen pflegte, um von der realen Farbigkeit der Werke nicht

geblendet zu werden, sondern – so könnte man schlussfolgern – sich vielmehr auf das vermeintlich Wesentliche (Linie, Struktur, Form) zu konzentrieren.<sup>10</sup> Panofskys farbeverachtendes Vorgehen steht emblematisch für das Diskursfeld kunsthistorischer Reproduktionsfotografie, in der die *longue durée* des Konfliktes von *disegno* und *colore* wie in kaum einem anderen Medium in der Moderne greifbar wird.<sup>11</sup> Mit dem Aufkommen der Fotografie vollzog sich aber auch ganz generell eine wichtige Verschiebung in der Wahrnehmung und Inszenierung von (Nicht-)Farbigkeit, die für unseren Diskurs von großer Bedeutung ist.<sup>12</sup> Farbe, so kann man knapp festhalten, wurde und wird also häufig epistemologisch, aber auch ideologisch ge- und missbraucht. Ein gutes Beispiel hierfür stellt etwa der Umgang mit Farbe im Nationalsozialismus dar. Prägend für das ästhetische Werturteil der widersprüchlichen NS-Kulturpolitik war es, die «exzessive» Farbverwendung in Kunstwerken eher negativ zu besetzen und stattdessen das Primat der Form stark zu machen. Indem eine zurückgenommene Farbigkeit und eine Konzentration auf die Form privilegiert wurde, konnten einige Künstler:innen der Avantgarde somit bis in die späten 1930er Jahre noch als Teil einer sogenannten «nordischen» Moderne gerechtfertigt werden, wohingegen Werke mit expressiverer Buntheit und der damit häufig verbundenen «Exotik» der Farbe vielfach früher als «entartet» verfeimt wurden.<sup>13</sup> In der Propaganda hingegen bediente sich der Nationalsozialismus intensiv der Möglichkeiten von Farbfotografie und Farbdruck. So wurde ein «emotional steuerbares» Kommunikationsmittel genutzt und gleichzeitig die Beherrschung modernster Technik demonstriert.<sup>14</sup> Mit dem *Führerauftrag für Farbaufnahmen von Decken- und Wandmalereien in historischen Baudenkmälern Großdeutschlands* kulminiert die Faszination für die neue Abbildbarkeit in Farbe. Zwischen 1943 und 1945 wurden mit dem 1936 auf den Markt gebrachten Film *Agfa-Color Neu* über 100.000 Farbdias von Baudenkmälern aufgenommen, mit dem hauptsächlichen Ziel, nach einer Zerstörung «farbgetreu» rekonstruieren zu können (Abb. 1/Taf. 1).<sup>15</sup> Ein Exzess nicht nur an Masse, sondern in Anbetracht der hohen Produktionskosten auch in finanzieller Hinsicht.

Wie widersprüchlich der Umgang und die Einschätzung des Phänomens «Farbe» ist, zeigt sich somit unter anderem daran, dass neben dem Exzess von Farbe andererseits auch die Abwesenheit von Farbvielfalt ähnlich negativ bewertet wurde. Somit darf die Frage gestellt werden, was ein Exzess von Farbe überhaupt sein soll? Ist es die Konfrontation mit einer schwer auszuhaltenden Polychromie schriller Farbtöne, ein Mangel an *unione* (harmonische Abstimmung der Farben), wie Giorgio Vasari es ausgedrückt hätte?<sup>16</sup> Oder ist es auch bei der Auseinandersetzung mit einer einzigen Farbe – von monochromen Wandmalereizyklen etwa des Spätmittelalters bis hin zu den Lichträumen eines James Turrell – eher die «exzessive» Präsenz eines spezifischen Farbtons als die Reduktion einer wie auch immer der Realität näheren Farbvielfalt, die die Wahrnehmenden fordert, ja in gewissen Fällen gar überfordert?<sup>17</sup> Das Verhältnis von Exzess und Absenz von Farbe, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, das mit je unterschiedlichen Formen der Wahrnehmung und ästhetischen Erfahrung und nicht zuletzt vielleicht auch mit einer ethischen Sensibilisierung einhergeht, erweist sich also als ein komplexes und widersprüchliches.

Diese prekäre Relation von Exzess und Reduktion, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Materie und Form und somit von *physis* und *Metaphysik* bleibt auch im späteren 20. und 21. Jahrhundert von grundlegender Bedeutung, um über Farbe nachzudenken. Der britische Künstler Derek Jarman hat die ästhetische Macht der Farben in Filmen



1 Gabriel Weyer, *Affectus comprime* (*Bezwinge deine Leidenschaften*), 1621, Wandbild, Nürnberg, Altes Rathaus, Übermalung 1904/1905, Zerstörung (Bombentreffer) 1944/1945, Kleinbildfarbdia-positiv, Aufnahme von «Müller und Sohn», 1943/1945, Photothek, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

wie etwa *Caravaggio* oder *Wittgenstein* bekanntlich in all ihren Facetten und Schattierungen ausgelotet und bewusst inszeniert.<sup>18</sup> Besonders bemerkenswert ist jedoch seine Beschäftigung mit der somatischen und ethisch-existentialen Dimension von Farbe, die zugleich eine Dekonstruktion von einfachen Gewissheiten über die Wahrnehmbarkeit von Farbe mit sich bringt. Am Ende seines Lebens widmete er sich in mehreren Projekten der Farbe und ihren Grenzen sowie der Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit, diese zu sehen. Sein Buch *Chroma* entstand in denselben Jahren, in denen Jarman an seinem letzten, vollkommen monochromen Film *Blue* arbeitete (Abb. 2/Taf. 2), das heißt in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren. Sowohl *Blue* als auch *Chroma* sind eine intensive künstlerische Reflexion über den allmählichen Verlust seines Augenlichts: aufgrund seiner Aids-erkrankung wurde sein Sehvermögen vermehrt durch das Auftreten von blauem Licht gestört. Der Verlust des Sehens ist zugleich auch ein graduelleres Eintreten in die konkrete, symbolische und ontologisch-existentialen Dunkelheit – und das visualisiert *Blue* auf kompromisslose Weise. Indem Jarman in *Blue* einen monochromen, Yves-Klein-blauen Screen mit einem vielschichtigen Soundtrack sowie dem Voice-over seiner eigenen poetischen Texte und Tagebucheinträge kombiniert, ermöglicht es Jarman den Rezipient:innen, in die (Im-)Materialität von Farbe und Klang einzutauchen und forciert diese zugleich, die «bewundernswerte Kargheit der Leere» wahrzunehmen, aber auch auszuhalten.<sup>19</sup> Jarmans beeindruckende Auseinandersetzung mit und Visualisierung von sich aufgrund der fortschreitenden Zerstörung



2 Derek Jarman, *Blue*, 1993, 35mm Film, Dauer 79 Minuten, Präsentationsansicht, Tate London 2014.



3 Hrafnhildur Arnardóttin (Shoplifter), *Chromo Sapiens*, Installationsansicht, Island Pavillon, Venedig Biennale 2019.

seiner Sehorgane verändernden (Farb-)Wahrnehmungen, besitzen somit nicht nur eine ästhetische und immersive, sondern aufgrund der radikalen Verlusterfahrung auch eine (individual-)ethische und existentielle Prägnanz.

Ein Schlüssel zur Hinterfragung der Wirkung von Farbe – auch um die immersiven und etho-ästhetischen Paradigmen des Farbenwahrnehmens aufzunehmen und eben

den Einfluss auf die ganze *physis* des Individuums zu reflektieren – mag somit jener der Normüberschreitung beziehungsweise -abweichung von «naturgegebenen» Farbzuschreibungen sein (das Gras ist grün, der Himmel je nach Wetterlage blau oder grau). Das (ganz individuelle) Empfinden und mit allen Sinnen immersive Erleben von Farbwerten ist auf spektakuläre Weise von der isländischen Künstlerin Hrafnhildur Arnardóttin (Shoplifter) mit ihrer Installation *Chromo Sapiens* auf der Biennale di Venezia von 2019 thematisiert worden (Abb. 3/Taf. 3). In drei ineinander übergehenden Höhlen, eine Art Unterwelt mit je unterschiedlicher Lichtintensität, werden die Besucher:innen von unzähligen, meist intensiv gefärbten Fasern umhüllt. Mäandernd zwischen Architektur und Skulptur möchte die Rauminstallation durch die Beimischung von den Gehörsinn affizierenden Tönen und den Tastsinn animierenden, stalaktitähnlichen Fasergebilden eine elementare Auseinandersetzung mit dem «Fühlen» von Farbe auslösen.<sup>20</sup>

Für einen informierten und aktuellen Umgang mit dem Phänomen «Farbe» ist es neben der Auseinandersetzung mit dieser direkten experientiellen Dimension aber auch unabdingbar, die mit der Farbe assoziierten Hierarchien und Ideologien kritisch in den Blick zu nehmen und sich die historischen Verschiebungen von Zuschreibungen bewusst zu machen. Die Fülle an – oft diametral entgegengesetzten – Sinngehalten, die mit einer Farbe assoziiert werden, sowie deren Fluidität zeigt sich an der Nicht-Farbe Weiß paradigmatisch. Ein glänzendes, konturenloses Weiß als Farbe der Einfachheit und Stille schmückte das Cover der italienischen *Vogue* im April 2020, zu Beginn der Corona-Pandemie (Abb. 4/Taf. 4). Das Weiß sei, laut dem begleitenden Editorial,

«vor allem Respekt. Das Weiß ist Wiedergeburt, ist das Licht nach dem Dunkel, ist die Summe aller Farben. Das Weiß ist die Farbe der Uniform derjenigen, die uns das Leben gerettet haben, während sie das eigene riskierten. [Weiß] ist Zeit und Raum zum Nachdenken. Auch, um stumm zu bleiben. [...]. Vor allem: Weiß ist keine Kapitulation, es ist eher eine leere Seite, die es zu beschreiben gilt».<sup>21</sup>



4 Cover der Vogue Italia, April 2020.



Mit etwas Abstand lesen sich der dieser Zeilen innewohnende Pathos und die Eleganz des so vollkommen ohne Farb- und Formreichtum auskommenden Covers eher wie eine Mischung aus Ungewissheit, Ratlosigkeit und Hoffnung.

Bezeichnenderweise sind Lichtmetaphorik und damit einhergehende Hoffnungskonzeptionen seit der Antike in sinnbildlicher Durchdringung mit dem Weiß verbunden, was sich in der christlichen Ikonographie nicht zuletzt im weißen Gewand der *fides* (Glaube) zeigt und womit einmal mehr die zuvor angesprochenen Sprachspiele und Farbsymboliken mit ihren je spezifischen kulturellen Kontexten sowie die Latenz allgemeingültiger (Farb-)Verständigungen in den Vordergrund treten. Ein aus vielerlei Sicht bemerkenswertes Beispiel frühneuzeitlicher Farbikonologie ist die Epistel *De candore* (Über das glänzend Weiße), vom Beginn des 15. Jahrhunderts, die der Gelehrte Uberto Decembrio seinem Sohn, Pier Candido, widmete und die aufgrund der Seltenheit solch einer umfassenden Farbabhandlung einen ungewöhnlichen Einblick in die ‹Farbenwelt› jener Epoche ermöglicht.<sup>22</sup> Ausgehend von den Valenzen und Präsenzen der weißen Farbe in Flora und Fauna, in antiken Schriften, aber auch in den Bereichen Politik, Gemeinschaft und Wissen erschafft Decembrio rund um den ‹Farbe sprechenden› Namen seines Sohnes eine semantisch raffinierte und inhaltlich vielschichtige Lebensanweisung für Pier Candido. Vom gleißenden Sonnenlicht über die nährenden Milch hin zu den weißen Knochen, dank welcher alle Lebewesen Stärke und Kraft besitzen, symbolisiert das Weiß für Decembrio Autorität, Gerechtigkeit und schließlich Freiheit sowie den erkenntnisbringenden Gedankenvorgang des menschlichen Geistes.

Sind einige der Assoziationen Decembrios, zu denen jene der Reinheit gezählt werden muss, mit den Lebensumständen und der mangelnden Hygiene jener Jahrhunderte erklärbar, in denen der Erhalt beispielsweise eines weißen Gewandes nur schwer zu garantieren und somit nur ranghohen Personen vorbehalten war, so ist dieselbe Farbe Weiß, gerade aufgrund der ihr zugesprochenen metaphysischen Reinheitsvorstellungen, nicht erst in aktuellen postkolonialen Diskursen oft synonym für Unterdrückung und mangelnde Gleichstellung. In diesem Zusammenhang sei auf den Titel von Aruna d'Souzas Schrift über drei Fallbeispiele der nordamerikanischen Kunstwelt, *Whitewalling. Art, Race & Protest in 3 Acts*, von 2018 hingewiesen: Ihr Neologismus vereint in sich effektiv den *white cube* eines Ausstellungsraumes mit der Anklage des, wie sie es nennt, ‹blackbashing›, spricht der Whiteness von Institutionen und Galerien und spielt zeitgleich auf Mauern – realiter gebauten und metaphorischen – sowie auf Konzepte des ‹Rein-› beziehungsweise ‹Weißwaschens› (*whitewashing*) an.<sup>23</sup>

Dieses Beispiel zeigt, wie wichtig eine kritische und analytische Untersuchung der beileibe nicht nur ästhetischen, sondern auch moralischen und politischen Konsequenzen ist, die aus den häufig westlich determinierten Farbschemen, Theorien und Harmonien resultieren. Fragen wie die beiden folgenden sind dringlicher denn je: Inwiefern werden Farbmetaphern und -symboliken heutzutage instrumentalisiert? Und daraus folgend: was sind die ethischen und machtpolitischen Dispositive, in denen sich das Urteilen über Farben – ihre Bewertung zum Beispiel auch als reine oder unreine – bewegt? In Zusammenhang mit der vermeintlichen Reinheit oder Unreinheit der Farben, die sich ja von der primär physikalisch-optischen Bestimmung der leuchtstarken, sogenannten reinen Spektralfarben hin zur metaphorisch-symbolischen Dimension einer moralischen Wertung oder eben auch

Verurteilung von Farben verschiebt, gilt es näher auf einen Punkt einzugehen: Gemeint sind die ethnischen und rassistischen Implikationen des Farbbegriffs. Diese manifestieren sich in der westlichen Kultur insbesondere in der zutiefst verwurzelten, verhängnisvollen symbolischen Bestimmung des Schwarzen als «Unreinem» und «Gefährlichem» sowie seiner negativen Assoziation mit dem Anderen, das dämonisiert, stigmatisiert und verfolgt wird. Diese farbliche Klassifikation stellt ein Machtdispositiv dar, in dem epistemische Gewalt zu körperlicher und politischer Gewalt wird. Die metaphysische Utopie (oder sollten wir besser sagen Dystopie) der Reinheit der Farben und Ideen schreibt sich mit aller Brutalität in der *physis* weiter. Wie Frantz Fanon bereits in den 1950er Jahren eindrücklich dargelegt hat, spielen dabei idealisierte und zugleich ideologisierte Körperbilder eine grundlegende Rolle. In *Schwarze Haut, weiße Maske* von 1952 weist Fanon nicht nur auf die Gewalt der Sprache und die Gefahren einer universalistischen Sprachverwendung hin (so etwa im ersten Kapitel *Le noir et le langage*), sondern analysiert die Zusammenhänge von Sprache, Körper und Blicken mit phänomenologischer Sensibilität. «Ich bin nicht der Sklave der «Vorstellung», welche die anderen von mir haben, sondern meiner Erscheinung», so Fanon.<sup>24</sup> Den Leser:innen wird diese Erfahrungswirklichkeit des Schwarzen Körpers, der durch sein Äußeres überdeterminiert wird, auf sprachlich eindrückliche Weise vor Augen geführt. Wenngleich Fanon zwar in seinem Buch eine universelle, humanistische und emanzipatorische Vision entwirft, nimmt er dennoch eine treffende und scharfe Kritik an der Übermacht des Universellen und Abstrakten vor («Ich brauche das Universelle nicht zu suchen.»)<sup>25</sup> und zeigt nicht zuletzt auf, wie gefährlich die Relation von sprachlicher Charakterisierung von Farbe und damit einhergehenden Wertungen ist, die stets in ein gewisses ideologisches und normatives Set eingebunden sind. Fanon schreibt deswegen unmissverständlich: «Wir messen dem Phänomen der Sprache grundlegende Bedeutung bei. [...] Sprechen heißt [...] vor allem aber, eine Kultur auf sich zu nehmen, die Last einer Zivilisation zu tragen.»<sup>26</sup> Auch oder gerade nach der Lektüre von Fanons *Schwarze Haut, weiße Maske* möchte man eine *Ethik des Sehens* nicht missen, die die Vielfalt der Farben nicht nur wahr-, sondern auch ernst nimmt und somit auch zu einem *Neudenken der Sprache* führt, das nicht an der akademischen Oberfläche verharren darf, sondern vielmehr die existentiellen Untiefen der Sprachlosigkeit in den Blick zu nehmen hat.

\*\*\*

kb-Debatte: Undisziplinierte Institutionen. Kanonfragen, Sichtbarkeiten, Akteur:innen

Viele Kunst- und Kulturinstitutionen stellen sich gerade einem Transformationsprozess und unterziehen ihre Sammlungen, Ausstellungskonzepte und Artefakte einer kritischen Revision. Dies betrifft auch die Aufarbeitung ihrer ideellen und materiellen Genese, die durch die Perspektive des *Global West* bestimmt ist. Hieran ist die Aufgabe gebunden, eine diverse Personalstruktur aufzubauen, die zu einer größeren Vielfalt von Perspektiven und Positionen führt. Die vom Vorstand des Ulmer Vereins und der Redaktion der *kritischen berichte* für das Jahr 2022 vorgeschlagene kb-Debatte möchte zu dieser notwendigen Diskussion um das *Rethinking* der Institutionen beitragen.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, komm. v. Gaetano Milanesi, Rom 1890, §433, S. 144 [«Ma il colore non si vedrà mai semplice», Übersetzung der Herausgeberinnen]
- 2 Für eine Kulturgeschichte der Farbe siehe etwa John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Leipzig 2009; *Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften*, hg. v. Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner u. Oliver Jehle, Regensburg 2011; *Gesprächsstoff Farbe. Beiträge aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, hg. v. Konrad Scheurmann u. André Karliczek, Köln/Weimar/Wien 2017.
- 3 «Farben regen zum Philosophieren an. Vielleicht erklärt das die Leidenschaft Goethes für die Farbenlehre. Die Farben scheinen uns ein Rätsel aufzugeben, ein Rätsel, das uns anregt – nicht aufregt.» 11. Januar 1948, Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, in: Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 1984, S. 544.
- 4 Paragraph 188, «Wir wollen keine Theorie der Farben finden (weder eine physiologische noch eine psychologische), sondern die Logik der Farbbegriffe. Und diese leistet, was man sich oft mit Unrecht von einer Theorie erwartet hat.» Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, in: Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 1984, S. 80.
- 5 Paragraph 160, «Wenn ich von einem Papier sage, es sei rein weiß, und es würde Schnee daneben gehalten, und es sähe nun grau aus, so würde ich es in seiner normalen Umgebung und für die gewöhnliche Zwecke weiß, nicht hellgrau nennen. Es könnte sein, dass ich, im Laboratorium etwa, einen andern in gewissem Sinn verfeinerten Begriff von Weiß verwendete. (Wie ich dort manchmal auch einen verfeinerten Begriff der ‚genauen‘ Zeitbestimmung verwende.)», Wittgenstein 1984 (wie Anm. 4), S. 74.
- 6 Wilhelm Vossenkuhl, Wittgenstein über Farben und die Grenzen des Denkbaren, in: *Von Wittgenstein lernen*, hg. v. Wilhelm Vossenkuhl, Berlin 1992, S. 79–98; Josef G. F. Rothhaupt, Ludwig Wittgenstein: «Farben scheinen uns ein Rätsel aufzugeben», in: Steinbrenner/Wagner/Jehle 2011 (wie Anm. 2), S. 59–78.
- 7 Siehe hierzu etwa Verena Krieger, Die Farbe als «Seele» der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2006, Bd. 33, S. 91–112.
- 8 David Batchelor, *Chromophobie – Angst vor der Farbe*, Wien 2002, S. 19.
- 9 Erica Tietze-Conrat, Uvachromie, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, hg. v. Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Nr. 14, Dezember 1920, S. 263–266, hier S. 264.
- 10 Monika Wagner, Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg, in: *Schwarz-Weiß als Evidenz*, hg. v. ders. u. Helmut Lethen, Frankfurt am Main 2015, S. 126–144, hier S. 139.
- 11 Hierzu vor allem: Hubert Locher, Reproduktionen. Erfindung und Entmachtung des Originals im Medienzeitalter, in: *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, hg. v. Matthias Bruhn u. Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 2008, S. 39–53; Peter Geimer, The Art of Resurrection. Malraux's «Musée imaginaire», in: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, hg. v. Costanza Caraffa, Berlin 2009, S. 77–89; Friedrich Tietjen: Zwischen Schwarz-Weiß und Grau. Fotografische Reproduktion von Farben vor der Farbfotografie, in: *Graustufen*, Bildwelten des Wissens, Bd. 8.2, hg. v. Felix Prinz, Berlin 2011, S. 38–44; Dorothea Peters, «... der allerböseste Punkt». Die Suche nach dem richtigen Tonwert, in: *Unikat, Index, Quelle*, hg. v. Cornelia Kemp, Göttingen 2015, S. 61–83; Wagner 2015 (wie Anm. 10), *In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Praktiken und Funktionen*, hg. v. Joseph Imorde u. Andreas Zeising, Imltal-Weinstraße 2022.
- 12 Rezente Forschungen auf dem Gebiet der Fotografiegeschichte und -theorie zum Themenkomplex *Farbe*, siehe etwa Peter Geimer, The Colors of Evidence. Picturing the Past in Photography and Film, in: *Documenting the World: Film, Photography, and the Scientific Record*, hg. v. Gregg Mitman u. Kelley Wilder, Chicago 2016, S. 45–64; Tanya Sheehan, *Study in Black and White. Photography, Race, Humor*, University Park 2018; *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film*, hg. v. Barbara Flückiger, Eva Hielscher u. Nadine Wietlisbach, Zürich 2020; *The Colors of Photography*, hg. v. Bettina Gockel, Berlin 2020.
- 13 Zum Kontext der nordischen Moderne siehe: *Gauklerfest unterm Galgen. Expressionismus zwischen «nordischer» Moderne und «entarteter» Kunst*, hg. v. Uwe Fleckner u. Maike Steinkamp, Berlin/Boston 2015.
- 14 Felicitas Rhan, Farbe als Symbol der Macht: Ästhetik und soziokulturelle Bedeutung der Farbfotografie in der Zeit des Nationalsozialismus, in: *Bildzeichen der Macht*, hg. v. Annelies Amberger u. Ursula Männle, München 2018, S. 77–98, hier S. 77.
- 15 Vgl. «Führerauftrag Monumentalmalerei. Eine Fotokampagne 1943–1945», hg. v. Christian Fuhrmeister, Stephan Klingens, Iris Lauterbach u. Ralf Peters, Köln 2006.
- 16 Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, übers. v. Victoria Lorini, hg. v. Matteo Burioni, Berlin 2006 (2012), S. 109.
- 17 In dem breiten Literaturspektrum zum Thema siehe unter den jüngeren Titeln zum Bei-

spiel: Craig G. Staff, *Monochrome. Darkness and Light in Contemporary Art*, Minnesota 2015; Frances Guerin, *The Truth is Always Grey. A History of Modernist Painting*, Minnesota 2018; Simon Morley, *The Simple Truth. The Monochrome in Modern Art*, London 2020.

**18** Derek Jarman, *Caravaggio*, 1986, Film 93 Minuten; Derek Jarman, *Wittgenstein*, 1993, Film 75 Minuten.

**19** Derek Jarman, *Chroma. A Book of Color*, New York 1994; für den Film *Blue* siehe Derek Jarman, *Blue. Text of a Film by Derek Jarman*, New York 1994; Kate Higginson, Derek Jarman's «Ghostly Eye». Prophetic Bliss and Sacrificial Blindness in *Blue*, in: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, March 2008, Bd. 41, Heft 1, S. 77–94; Jacques Khalip, «The Archaeology of Sound»: Derek Jarman's *Blue* and Queer Audiovisuality in the Time of AIDS, in: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2010, Bd. 21, Heft 2, S. 73–108; Tim Lawrence, AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's *Blue*, in: *Social Text*, 1997, Bd. 52, Heft 3, S. 241; Peter Schwenger, Derek Jarman

and the Colour of the Mind's Eye, in: *University of Toronto Quarterly*, 1996, Bd. 65, Heft 2, S. 419.

**20** Siehe <https://chromo-sapiens.com> (Zugriff am 7. Januar 2021).

**21** Emanuele Farneti, in: *Vogue Italia*, April 2020, Nr. 836, S. 20, [Übersetzung d. Herausgeberinnen].

**22** Zu Decembrios *De candore* siehe Stuart M. McManus, A New Renaissance Source on Colour: Uberto Decembrio's *De candore*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nr. 76, 2013, S. 251–262.

**23** Aruna D'Souza, *Whitewalling. Art, Race & Protest in 3 Acts*, New York 2018.

**24** Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1985, S. 84.

**25** »Ich bin von außen überdeterminiert. [...] Ich bin keine Potentialität von irgend etwas, ich bin voll und ganz das, was ich bin. Ich brauche das Universelle nicht zu suchen. Keine Wahrscheinlichkeit setzt sich in mir fest. Mein Negerbewußtsein gibt sich nicht als Mangel. Es ist. Es haftet an sich selbst.« Fanon 1985 (wie Anm. 24), S. 84, S. 98.

**26** Fanon 1985 (wie Anm. 24), S. 14.

Christopher A. Nixon

## **Frederick Serving Fruit. Die Zukunft und soziale Verantwortung des postkolonialen Museums**

*Die Debatte: Derzeit werden viele kritische Fragen um Provenienz und Restitution öffentlich in Politik, Presse und Fachwelt diskutiert. Ethnologische Museen und ihre kaum aufgearbeiteten Sammlungen erfahren anhaltende Kritik. Die vieldiskutierte Eröffnung des Humboldt Forums in Berlin befeuerte diese Debatte. Zeitgleich wurden 2021 in den unterschiedlichsten Museumssparten wegweisende Ausstellungsprojekte und Tagungen realisiert, die in Theorie und Praxis postkoloniale, postmigrantische und rassismuskritische Perspektiven zum Gegenstand hatten.<sup>1</sup> Zukünftig müssen sich alle Museen daran messen lassen, wie sie das institutionelle koloniale «Erbe» aufarbeiten. Wie können sie den pluralen Gegenwartsgesellschaften gerecht werden? Dazu müssen Museen zu einem umgreifenden Paradigmenwechsel bereit sein.*

### **Musizierende Gesellschaft**

Das Museum für Hamburgische Geschichte erwarb 1976 ein Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, das mit seinen drei abgebildeten Musikern einen besonderen Einblick in die barocke Musikszene in Hamburg und Norddeutschland geben sollte.<sup>2</sup> In diese musikhistorische Erzählung eingebettet wird das Gemälde auch heute ständig ausgestellt.



1 Ausstellungsansicht, «Musikzimmer», Museum für Hamburgische Geschichte, EG Raum 107.

2 Detailansicht, Johannes Voorhout, *Musizierende Gesellschaft mit den Porträts von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken und Johann Theile*, 1674, Öl auf Leinwand, 154,5 × 221 cm, Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte, EG Raum 107.



Als ich zum ersten Mal unvermittelt diese *Musizierende Gesellschaft* mit ihren Dramatis Personae kennenlernte – ich stieg die steinernen Stufen ins dunkle Erdgeschoss hinab und ging in den kalten Nordflügel –, bemerkte ich sofort den rote und weiße Weintrauben servierenden Schwarzen<sup>3</sup> ‹Pagen› in seinem dunkelbraunen Wams mit Schleifenkragen. Sein Blick geht hoch zu dem ‹Haus Herrn› und Organisten Johann Adam Reincken (Abb. 2). Diese, an die niederländische Ikonografie angelehnte, bildästhetische Inszenierung eines *Blickverhältnisses* setzt seinen Schwarzen Leib in dem Gemälde zu einem bloßen ‹Attribut› herab.

Eveline Sint Nicolaas und Valika Smeulders, die zusammen die Ausstellung *Slavernij* am Rijksmuseum realisierten, machen an einem neben Rembrandts *De Nachtwacht* (1642) hängenden Gemälde bei Besucher\_innen Beobachtungen,<sup>4</sup> die meinen Erfahrungen ähneln. Während weiße Besucher\_innen und Museumsmitarbeiter\_innen den darin auffällig in Rot gekleideten Schwarzen Jungen übersehen, bemerken ihn Schwarze Menschen und People of Color (PoC) wie die Teilnehmer\_innen an den Black Heritage Amsterdam Tours (Abb. 3). Sie erkennen sich in ihm, da sie eine gemeinsame und unauflösbare *Verflechtungsgeschichte* teilen.

Ich erkannte in Hamburg in dem Schwarzen Pagen diejenigen Menschen, die, in die Americas mit Zwang und Gewalt entführt, den überall in Fritz Schumachers Museumsbau ausgestellten Kaufmannsreichtum durch ihre unmenschliche und todbringende Plantagenarbeit ermöglichten.<sup>5</sup> Global wirken diese kolonialen



3 Teilnehmer\_innen der Black Heritage Amsterdam Tours lassen sich an einem Gemälde des Malers Bartholomeus van der Heist fotografieren. *Bartholomeus van der Helst, Schutters van wijk VIII in Amsterdam onder leiding van kapitein Roelof Bicker*, 1640–1643, Öl auf Leinwand, 235 × 750 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Machtverhältnisse bis heute nach und prägen Gesellschaften. Dazu gibt es am Gemälde und im ganzen Haus allerdings keine Hinweise.<sup>6</sup> Die Schwarze Geschichte wird marginalisiert und nicht erzählt.

Uns bleibt allein das Bild mit dem Schwarzen Pagen. Seine doppeldeutige Ikonografie soll, so zumindest schreibt Christoph Wolff, Luxus und Lasterhaftigkeit zugleich bedeuten.<sup>7</sup> «[Er] [stört] die musikalische Gesellschaft [ihr geistig-erhabenes Vergnügen, C. N.] gleichsam, indem er [...] zu leiblichen Genüssen auffordert.»<sup>8</sup> Die hierdurch *visualisierte* und *rassifizierte* Natur-Kultur-Differenz stabilisiert die Bildrhetorik.

Dass die im Bild inszenierte «Freundschaft zwischen Gleichen» tatsächlich Ausschlüsse produziert und dass die Erzählungen und Räume im Museum ähnlich homogen gestaltet sind, kann die «störende» Anwesenheit des Schwarzen Pagen auch *subversiv* entlarven. Ein kritisches Sehen mit seinem belehnenden Betrachter\_innen-Blick nämlich löst museale Objekte aus ihren unzeitgemäßen Betrachtungen und führt in situ, in bis dahin unerwartete Sinnzusammenhänge gebracht, zu neuartigen Begegnungen und Erfahrungen. Sie destabilisieren den Museumsraum und seine Bedeutungssetzungen. Die namenlose Schwarze Person im Gemälde ermahnt die Betrachtenden, *das Sehen grundsätzlich neu zu lernen*.

### «Kolonialität»<sup>9</sup> des Museums

Museen waren und sind niemals neutrale Orte. Eine kritische Museumsgeschichte kann dies in zwei komplementären Perspektiven deutlich machen, die ihren seit dem 19. Jahrhundert behaupteten (epistemischen) Universalitätsanspruch maßgeblich infrage stellen.

Als 1793 die französische Nationalversammlung die ehemals königlichen Sammlungen im Louvre zugänglich machte, installierten die Revolutionär\_innen das Museum als einen öffentlichen Gedächtnisort, in dem das nationale kulturelle Erbe aufbewahrt und ausgestellt wird. Dieses Gründungsmoment des Museums begleitete eine umfassende Gesellschaftstransformation. Tony Bennett hat längst herausgearbeitet,<sup>10</sup> wie sich im darauffolgenden 19. Jahrhundert ein *Ausstellungsdispositiv*<sup>11</sup> entwickelte, das Museen, die als öffentliche Bildungseinrichtungen angetreten sind, in die staatliche Disziplinierung des Publikums zu angepassten Bürger\_innen integrierte.<sup>12</sup> Sie «normalisierten» individuelle Gefühle und Handlungsweisen sowie gesellschaftliche «Weltanschauungen». Wie selbstverständlich werden in ihren Ausstellungsdisplays, nach mutmaßlich universalen, wissenschaftlichen und objektiven Kriterien, Dinge und Menschen angeordnet und in eine bürgerliche und koloniale Erzählung eingeschrieben. Denn die im 19. Jahrhundert entstehenden fachwissenschaftlichen Disziplinen (Anthropologie, Archäologie, Biologie, Geologie, Geschichte und Kunstgeschichte) führten ein eurozentrisches «Entwicklungsnarrativ» als Darstellungsprinzip in die Ausstellungsdisplays ein,<sup>13</sup> wie schon die Aufklärung im 18. Jahrhundert die Menschheitsgeschichte (Zivilisierung) als eine «Vernunftgeschichte» erzählte. Die in den Museen ausgestellte Klassifizierung und Einordnung von nicht-weißen Menschen in dieses lineare Geschichtsmodell<sup>14</sup> rechtfertigte *visuell* den europäischen Kolonialismus als «Zivilisierungsmission» sowie seine «Nekropolitik».<sup>15</sup> Rassentheorien begründeten dabei ihre Stigmatisierung als unzivilisierte und unzivilisierbare «Barbaren» und «Wilde». *Macht und Wissen/Wissensordnungen* schmolzen im Sichtbarkeitsregime des Museums zusammen.





Geschichte des Sammelns und Zeigens, die bislang nicht ausreichend erforscht ist. Christina F. Kreps zeigt<sup>20</sup> am Beispiel des Museum Balanga in Palangkaraya (Indonesien), wie sich in diesem Regionalmuseum die lokalen (indigenen) Praxen des Sammelns und Ausstellens durchaus auch als hybride Widerstandsformen durchsetzen können. Sie unterlaufen das eurozentrische Museumsmodell durch eine andere *Phänomenologie des Dings* und *Dingontologie*, die auch eine postkoloniale Theorie des Objekthaften bereichern könnte.

Dieses Modell erhob ICOM durch eine hegemoniale Begriffsbestimmung bereits 1946 zum internationalen Maßstab.<sup>21</sup> Die daran insbesondere aus dem Globalen Süden geäußerte Kritik führte zu einem Runden Tisch, den ICOM und die UNESCO gemeinsam in Santiago de Chile (20.–31. Mai 1972) organisierten.<sup>22</sup> Das dort erarbeitete und im Kern *dekoloniale* Konzept des integralen Museums<sup>23</sup> entsprach den unterschiedlichen musealen Erscheinungsformen in den Amerikas und wurde anschließend dennoch nicht maßgeblich in die ICOM-Definition aufgenommen. Viele Museumsmacher\_innen fühlen sich heute durch die seit Kyoto 2019 erneut kontrovers geführte ICOM-Debatte um einen neuen Definitionsvorschlag hieran zurück erinnert. Dabei besteht kein Zweifel, dass ohne einen umfassenden und nachhaltigen Perspektivwechsel Museen nicht zukunftsfähig sind. Wie können uns hierbei eine postkoloniale Museologie und ‹Epistemologie des Südens›<sup>24</sup> helfen, die unsere Kulturinstitutionen so lange schon ignoriert, unterdrückt und assimiliert haben?

### **Postkoloniales Museum in statu nascendi. Dialogizität und Polyphonie**

Fred Wilson forderte bereits 1992 durch seine wegweisende Ausstellungsintervention *Mining the Museum* den *weißen* hegemonialen Blick im Museum heraus.<sup>25</sup> Wilson ergänzte dabei beispielhaft das Gemälde *Country Life* um den Objektitel *Frederick Serving Fruit*. Diese paratextuelle Umbenennung ist *eine* kuratorische Strategie,<sup>26</sup> den Betrachter\_innen-Blick zu irritieren und neu auszurichten. Wilson benennt nach dem ehemaligen Sklaven, Abolitionisten und Gelehrten Frederick Douglass die sichtbare Schwarze Person, die nun neues Bedeutungszentrum wird. Sie serviert wie in dem Gemälde in Hamburg Früchte. Wie ließe sich folglich die *Musizierende Gesellschaft* umbenennen?

Die zahlreichen Sammlungsleerstellen, die Wilsons ‹archäologische› Arbeit zutage förderte, bewegten ihn zu kühnen Inszenierungen und Gegenüberstellungen. Wilson konfrontierte etwa drei Männerbüsten mit drei unbesetzten schwarzen Sockeln. Sie trugen die Namen von drei Schwarzen Abolitionist\_innen, deren fehlende Büsten ihre Nichtexistenz in Museum und Sammlung stellvertretend repräsentierten. Diese räumlich in Szene gesetzten Dissonanzen manifestieren im ästhetischen Ereignis eine dekoloniale Politik.

Die Besucher\_innen-Erfahrung lässt sich bei Wilson insgesamt als ein ‹Verlernen› (*desaprendiendo*) beschreiben, das auch Pedro Lasch 2008 durch seine Installation *Black Mirror/Espejo Negro* realisierte (Abb. 5).<sup>27</sup> Die von Walter Mignolo minuziös abgetragenen Bedeutungsschichten des Spiegelmotivs eröffnen eine reichhaltige dekoloniale Lesart.<sup>28</sup> In den schwarzen Spiegeln erzeugen reproduzierte Gemälde, die durch das Glas hindurchscheinen, mit raumabgewandten (dem Schwarz zugewandten) präkolonialen Artefakten und den sich in den dunklen Flächen spiegelnden Besucher\_innen ein einzigartiges Palimpsest, das einen neuen postkolonialen ‹Text› in das Museum einschreibt. Wie Mignolo anmerkt, macht Lasch erneut die Besucher\_innen (Beobachter\_innen) zu *Beobachteten*. Diese Blickumkehrung zer-

5 Pedro Lasch, *Black Mirror/ Espejo Negro, Suite 4, Incest, Narcissism, and Melancholy (Incesto, narcisismo y melancolía)*, 2008, Durham, Nasher Museum of Art.



bricht das *weiße* Sehregime, insofern die Besucher\_innen nun dem schamerregenden *Blick des anderen* (bis dahin überhaupt nicht als *Subjekt eines Blicks* wahrgenommen) standhalten müssen, dessen *Zurückschauen* in den nekropolitischen Lagern und Plantagen hätte tödlich enden können.

Die beiden Ausstellungsinterventionen machen deutlich, dass das zukünftige und zukunftsfähige *postkoloniale Museum* die Dialogizität,<sup>29</sup> als die «Kritik am Herrschaftsanspruch auf die eine Wahrheit»<sup>30</sup>, und ihre Polyphonie zum methodischen und kuratorischen Paradigma machen muss. Erst damit wird es unseren gegenwärtigen (postmigrantischen, pluralen, hybriden) Gesellschaften gerecht. Unsere *Musizierende Gesellschaft* besitzt zahlreiche distinkte Stimmen und ist deshalb widersprüchlich und dissonant. Sie musiziert den Jazz und die Blue Note. Es ist ein Konzert in den lärmenden Bars und Kneipen. Diese Musik trägt die Fülle unseres Daseins. Dabei berichtet sie auch unfassbares Leid.

Diese Dissonanz haben Museen abzubilden, auch wenn es ihren herrschenden kulturindustriellen Logiken widerspricht. Dann entstehen in den «alten» Kulturinstitutionen (durch eine Technik des *mise en abyme*) neue und neuartige mimetische, politische und bedeutungskonstituierende *visionäre Räume/Raumvisionen* und sie, hierbei schließe ich mich den Worten Okwui Enwezors an, «biete[n] einen Diskurs [...], der [...] auf einem *Ethos der Dissidenz* gründet»<sup>31</sup>.

Ibrahim Mahama hat in diesem Sinn gesammeltes Archivmaterial und gebrauchte Zugsitze 2019 zu einem kleinen Plenarsaal arrangiert.<sup>32</sup> Die Whitworth Art Gallery erhielt hierdurch mit dem *Parliament of Ghosts* einen utopischen Raum im Raum.<sup>33</sup> Die Utopie des Museums liegt in dem dort lebendig geführten Gespräch, das die Objekte als Phantome begleiten. Es ist auch die schmerzliche *Erinnerung* an eine dem *Vergessen entrissene Geschichte*, die bis in die Gegenwart hineinreicht. Legitimität erhält das Museum durch sein soziales Engagement, an einem gemeinwohlorientierten «guten» Leben mitzuwirken. Dazu muss kulturelle «Bildung», wie es Adorno formuliert, befähigen, den «Verblendungszusammenhang» gegen die «überwältigende Kraft des Bestehenden»<sup>34</sup> zu durchschauen. Bildung ist ein unbedingtes Emanzipationsversprechen. Ein sich *verantwortlich* fühlendes und *verantwortbares* Subjekt, das sich als gestaltend erlebt, kann den bedrohlich zunehmenden gesellschaftlichen Frakturen etwas entgegenhalten. Diese *kritikbefähigende* «Bildung» allein lässt eine bessere Welt denken.



6 Eröffnung von Ibrahim Mahamas *Parliament of Ghosts*, 2020, 30 × 12 × 12 m, Tamale, Ghana.

Mahamas Installation bezeugt eine Abwesenheit. Es fehlt, wie meine zu Beginn geschilderten Erfahrungen zeigen, in Museen weiterhin an unterschiedlichen Perspektiven. Die Repräsentationsverhältnisse bleiben unverändert.<sup>35</sup> Im Personal fehlt es an Diversität. Lücken in den Sammlungen bleiben bestehen. Kurator\_innen ändern ihre Rollenvorstellungen nicht. Die Zusammenarbeit mit dem Globalen Süden trägt oft noch die alte koloniale Arroganz.

Bei Tamale in Ghana eröffnete Mahama 2020 das *Parliament of Ghosts* als massives Gebäude. Es ist Teil des Red-Clay-Studio-Geländes. In dessen Nähe befindet sich ebenfalls das Savannah Centre for Contemporary Art (SCCA). Das *Parliament of Ghosts* ist ein *Forum*, das zu Austausch, Bildung und Kreativität einlädt. Ein Eröffnungsbild zeigt den ‚Parlamentsraum‘ angefüllt mit Menschen (Abb. 6). Zugewandt. Diskutierend. Die Stufen führen zu einem mit grünen Pflanzen belebten Bassin. Ruhe und Kraft drückt das Foto aus. Es sollte Symbol unseres postkolonialen Perspektivwechsels sein.

## Anmerkungen

- 1 Zu diesen Sonderausstellungen in ethnologischen und historischen Museen wie Bildungsstätten gehörten in Deutschland: *Hin-gucker? Kolonialismus und Rassismus ausstellen* (29.09.2020–01.08.2021, Bildungsstätte Anne Frank, Frankfurt a. M.), *Grenzenlos. Kolonialismus, Industrie und Widerstand* (30.09.2020–18.07.2021, Museum der Arbeit, Hamburg), *Ich sehe was, was Du nicht siehst. Rassismus, Widerstand und Empowerment* (01.10.2020–28.03.2021, Historisches Museum Frankfurt), *1 Million Rosen für Angela Davis* (10.10.2020–30.05.2021, Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden), *Schwieriges Erbe. Linden-Museum und Württemberg im Kolonialismus. Eine Werkstattausstellung* (16.03.2021–08.05.2022, Linden-Museum Stuttgart), *Resist! Die Kunst des Widerstandes* (01.04.2021–09.01.2022, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln), *Hey Hamburg, kennst du Duala Manga Bell?* (14.04.2021–31.12.2022, MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt, Hamburg), *Hidden in Plain Sight. Vom Unsichtbarmachen und Sichtbarwerden* (29.04.2021–05.09.2021, Weltkulturmuseum, Frankfurt a. M.). Kurator\_innen und Vermittler\_innen, die bei diesen und anderen Ausstellungen mitgewirkt haben, bereicherten die mehrtätige Online-Tagung *Das postkoloniale Museum* (13.–16.06.2021), die ich konzipiert und organisiert habe. Erstmals im deutschsprachigen Raum wurde dort in Theorie und Praxis gemeinsam eine *postkoloniale Museologie* entwickelt.
- 2 Vgl. Gisela Jaacks, «Häusliche Musikszene» von Johannes Voorhout. Zu einem neu erworbenen Gemälde im Museum für Hamburgische Geschichte, in: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde*, 1978, Bd. 17, S. 56–59; Christoph Wolff, Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, hg. v. Arnfried Edler u. Heinrich W. Schwab, Kassel u. a. 1989 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 31), S. 44–62. Beide attestieren dem Bild einen hohen musikgeschichtlichen Quellenwert.
- 3 «Schwarz» wird in diesem Beitrag als Selbstbezeichnung großgeschrieben. Mit «Schwarz» und «weiß» (kleingeschrieben und kursiv) wird «Hautfarbe» als eine soziale Konstruktion markiert.
- 4 Vgl. Eveline Sint Nicolaas, Valika Smeulders, Slavery. An Exhibition of Many Voices, in: *Slavery, Amsterdam 2021*, S. 8–21, hier S. 11–13, Ausst.-Kat., Amsterdam, Rijksmuseum, 2021.
- 5 Vgl. *Branntwein, Bibeln und Bananen. Der deutsche Kolonialismus in Afrika. Eine Spurensuche*, hg. v. Heiko Möhle, Hamburg 1999.
- 6 Besonders deutlich wird dieses koloniale «Entinnern» im sogenannten Stadtgeschichtlichen Rundgang des Hauses an der Inszenierung eines nicht kontextualisierten Kolonialwarenla-
- dens und einem Zuckersiederei-Modell. Mit keinem Wort wird die Gewinnung des Rohstoffes (Zuckerrohr, Zuckerrüben) durch koloniale Plantagenarbeit thematisiert.
- 7 Vgl. Wolff 1989 (wie Anm. 2), S. 53.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. Anibal Quijano, *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien/Berlin 2016 (Es kommt darauf an. Texte zur Theorie der politischen Praxis; 17). «Kolonialität» markiert die Kontinuität von kolonialen Macht-, Wissens- und Seinsregimen.
- 10 Vgl. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995 (Culture: Policies and Politics).
- 11 Bennett benutzt in seinem Buch den Begriff «*exhibitionary complex*» («Ausstellungskomplex»).
- 12 Bennett nennt deshalb die neu entstandene Öffentlichkeit «*governmental*» und «*civic*» (vgl. Tony Bennett, *Exhibition, Difference, and the Logic of Culture*, in: *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, hg. v. Ivan Karp u. a., Durham 2006, S. 46–69, hier S. 50).
- 13 Vgl. Bennett 1995 (wie Anm. 10), S. 75–79.
- 14 Die Zeitordnung in den Ausstellungsdisplays und die dortige Einordnung von nicht-europäischen Gesellschaften erzeugt eine räumliche und zeitliche Differenz (*Peripherie/Ver-gangenheit*).
- 15 Vgl. zu der Aufnahme des Foucault'schen Begriffs der «*Biopolitik*» als vergangene wie gegenwärtige (globale) «*Nekropolitik*» Achille Mbembe, *Nekropolitik*, in: *Biopolitik – in der Debatte*, hg. v. Marianne Pieper, Wiesbaden 2011, S. 63–96.
- 16 Vgl. Bennett 1995 (wie Anm. 10), S. 67.
- 17 Vgl. ebd., S. 69.
- 18 Vgl. ebd., S. 83–84.
- 19 Auch *weiße* Besucher\_innen begreifen das Museum als einen *weißen* Raum. Ich ersetze bei *Grenzenlos. Kolonialismus, Industrie und Widerstand* (vgl. Christopher A. Nixon, *Anders Geschichte(n) erzählen*, in: *infodienst*, 2020, Bd. 138, S. 36) Kolonialfotografien durch schwarze Flächen, wo sie explizit Gewalt an Schwarzen Menschen gezeigt hätten. Die Objektbeschriftungen informierten sachlich und kurz, was den Besucher\_innen-Blicken entzogen wurde. Diese Entscheidung wurde ebenfalls durch eine Kommentarebene erklärt. Ausschließlich *weiße* Museumsbesucher\_innen kritisierten die Intervention. Die Ausstellung hätte ein Emotionalisierungspotential «*verspielt*» (vgl. Guido Speckmann, *Kakao und Klaviertasten*, in: *Neues Deutschland*, 26. Oktober 2020, Nr. 250, S. 12). Längst hat Susan Sontags Fototheorie sowie Judith Butlers «*Trauerbarkeit*» die hierbei angenommene Identität von «*Schock*» und Praxis

Lügen gestraft. In unserem Zusammenhang ist relevant, dass diese *weiße Kritik* Schwarze Menschen nicht als Teil des Publikums denkt. Ihre «Emotionalisierung» hätte traumatisch sein können. Zudem hätte sie die Instrumentalisierung des Schwarzen Menschen als ein kathartisches Objekt des *weißen* Blicks wiederholt, wie sie dem Kolonialismus eigen gewesen ist.

**20** Vgl. Christina F. Kreps, *Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*, London/New York 2003, S. 20–45.

**21** Vgl. die ausführliche Genese und Darstellung zu den ICOM-Definitionen bei Bruno Brulon Soares, *Decolonising the Museum? Community Experiences in the Periphery of the ICOM Museum Definition*, in: *The Museum Journal*, 2001, Bd. 64, Heft 3, S. 439–455.

**22** Vgl. Yaiza Hernández Velázquez, *Imagining Curatorial Practice after 1972*, in: *Curating after the Global. Roadmaps for the Present*, hg. v. Paul O'Neill u. a., Cambridge/London 2019, S. 255–270.

**23** Vgl. ebd., S. 264.

**24** Vgl. Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*, Münster 2018.

**25** Vgl. Lisa G. Corrin, *Mining the Museum. An Installation Confronting History*, in: *Curator*, 1993, Bd. 36, Heft 4, S. 302–313.

**26** Vgl. dazu Christopher A. Nixon, (Post-) Koloniale Paratextualität. Sieben Fragmente, in: *Colophon*, 2021, Bd. 1, S. 9–10.

**27** Vgl. *Black Mirror/Espejo Negro*, hg. v. Pedro Lasch, Durham 2010, Ausst.-Kat., Durham, Nasher Museum of Art, 2008.

**28** Vgl. Walter Mignolo, *Decolonial Aesthetics. Unlearning and Relearning the Museum*

*Through Pedro Lasch's Black Mirror/Espejo Negro*, in: Lasch 2010 (wie Anm. 27), S. 86–103.

**29** Michail Bachtin hat eine Dialogizität beschrieben, die das polyvalente, karnevaleske und poetische Wort «feiert». Vgl. dazu Bennett 2006 (wie Anm. 12), S. 63.

**30** Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, S. 71.

**31** Okwui Enwezor, *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*, München 2002, S. 27. Herv. durch C. N.

**32** Vgl. Ibrahim Mahama, *Vanishing Points. 2014–2020*, Bielefeld/Berlin 2021.

**33** «The *Parliament of Ghosts* is not a place; it's an idea about the reconstitution of the collective consciousness born out of failure and crisis. The failures within the system present paradoxes that, when looked at critically and closely, can present alternate views and occupations of multiple spaces in the world/universe at large. The idea of the «Parliament» allows us to take a more critical position on life both on a material level and an ideological one. How can we use the decays and failures of history as a starting point for a future conversation? The *Parliament of Ghosts* can be seen as a time machine, opening up new portals and extending our perceptions of time.» (Mahama 2021 [wie Anm. 32], S. 41).

**34** Theodor W. Adorno, *Erziehung nach Auschwitz*, in: ders., *Kultur und Gesellschaft II*, Frankfurt a. M. 2010, S. 674–690, hier S. 147 (*Gesammelte Schriften*; Bd. 10,2).

**35** Eine neue museale Repräsentationspolitik benötigt notwendigerweise neue Repräsentationsverhältnisse, die *selbstbestimmte* Darstellungen ermöglichen.