

Gina Marie Schwenzfeier

„CULTURES DON'T CONVERSE“

DAS DISPLAY IM MUSÉE DU QUAI BRANLY ‚OU LE DIALOGUE DES CULTURES‘

Kulturgüter werden zu Kunstwerken – so sieht es die Idee des Musée du Quai Branly (MQB) für 300.000 Stücke der Sammlungen vor, die 2006, an einem zentralen Ort in Paris zwischen Seine und Eiffelturm gelegen, zusammengeführt wurden (Abb. 1). 2006 ist auch das Jahr, in dem Situation Kunst (für Max Imdahl) in Bochum für den Erweiterungsbau des in den 1980er Jahren entstandenen Geländes eine dem Pariser kuratorischen Konzept ähnliche Präsentation von Kulturgütern aus außereuropäischen Kontexten für sich wählte. Beide Häuser zielen mit ihren Displayorganisationen darauf ab, der außereuropäischen Kulturgutproduktion und -tradition eine entsprechende Anerkennung entgegenzubringen.¹ Das MQB greift auf ethnologische Bestände mehrerer musealer Sammlungen zurück, die sich in einem Museum



Abb. 1: Musée du quai Branly. Das Museumsgebäude. September 2015. Luftaufnahme des Musée du quai Branly mit dem Eiffelturm im Vordergrund und der Pont de l'Alma im Hintergrund

wiederfinden, das sich nicht als ‚ethnologisches Museum‘ bezeichnen möchte. Dies hat zur Folge, dass die Geschichten der Ausstellungstücke sowohl in den Hintergrund als auch – ihrer musealen Inszenierung im MQB adäquat – wortwörtlich ins ‚Dunkle‘ treten. Die Displaysituation avanciert dabei dezidiert zum Gegenteil des für die Inszenierung moderner Kunst präferierten *White Cube*.

Gemäß dem Selbstverständnis des Museums wird dabei ein ‚Dialog zwischen den Kulturen‘ ins Zentrum gerückt, der einer kritischen Betrachtung bedarf, die James Clifford bereits 2007 angeregt hat.² So impliziert das ‚Dialogische‘ hier einen eurozentrisch geprägten Blick auf, und ein Reden über ‚die Anderen‘. Dabei verfällt das Dialogische, da in der Folge von (De-)Platzierungen in einem Ausstellungsraum westlich geprägter Museen

gerade diejenigen Kontinente zusammengebracht werden, die von diesen pseudo-dialogischen, kolonialen Strukturen unterdrückt wurden und in denen sich ihre Kulturgüter auch heute noch wiederfinden. Mit diesem (neo-)kolonialen, gleichwie generalisierenden Blick auf die außereuropäischen Kontinente und Kulturgüter wird eine westlich-eurozentrische Deutungshoheit weitergeführt. Ebendiese manifestiert sich im Display eines der meistbesuchten Museen in Frankreich, ohne dass die dabei entstehende Mystifizierung von Kulturgütern und Geschichte im regulären Ausstellungsbereich hinterfragt wird.³ Die über vielfältige Werbemittel kommunizierte Aufforderung im MQB auf ‚Entdeckungstour‘ zu gehen, bietet dabei mehr Raum (neo-)koloniale Deutungsregime weiterzuführen, als diese kritisch zu hinterfragen.⁴

VON DER ETHNOLOGISCHEN SAMMLUNG ZUM KUNSTMUSEUM

Das Konzept des MQB entwickelte sich ausgehend von einer Idee Jacques Chiracs‘ und seines befreundeten Kunstsammlers Jacques Kerchaches, außereuropäische Kulturgüter unter besonderer Berücksichtigung ihres künstlerischen Werts zu präsentieren.⁵ Die Kulturgüter als von ‚den Anderen‘ zu perspektivieren ist dabei „so alt wie auch die Geschichte der ethnologischen Museen“.⁶ Die sich hier manifestierenden (neo-)kolonialen Ansätze in dieser Vision des französischen Präsidenten Chirac ist dabei in Bezug auf die Institution des MQB kritisch zu hinterfragen. Ähnlich kritisch argumentiert Nadine Pippel in ihrer Auseinandersetzung mit der Rede Chiracs zur Eröffnung des ‚Pavillon des Sessions‘. Hier formuliert er, dass eine neue Beziehung von Ästhetik und Ethnologie, im Unterschied zu anderen ethnologischen Museen, innerhalb des MQB über das museale Display stattfinden soll.⁷ So sollen die für die Kulturgüter relevanten Kontexte im MQB eher in den digitalen Raum verschoben werden, um ‚die Atmosphäre der wertvollen Objekte‘ als ‚Kunst‘ nicht zu stören.⁸ Auch James Clifford geht auf diese inszenierte Situation ein, wenn er die Displaysituation als einen ‚magischen Ort‘ kritisiert.⁹

Hervorzuheben ist in dieser Argumentation, dass die im MQB ausgestellten Kulturgüter/Objekte als Kunstwerke zu behandeln seien, dass dies einen eurozentristischen Kunstbegriff betont. Dieser dominiert die Ausstellung, gleichwohl man sich bewusst vom westlichen *White Cube* als *modus operandi* des Ausstellungsraumes distanziert. Einhergehend damit wird über die Grundsätze des MQB suggeriert, dass sich diese Ausstellungsweise von einer westlichen Perspektive abgrenzt. Nora Sternfeld formuliert dies wie folgt: „Die



Abb. 2: Ausstellungsansicht Dauerausstellung Musée du quai Branly

Präsentation der Sammlungen beschränkt sich auf den Kunstwert der Objekte, die als ‚arts premiers‘ gekennzeichnet sind und hält bewusst den Tausch- und Gebrauchswert weitgehend aus dem Wahrnehmungszusammenhang heraus.“¹⁰ Betont werden muss, dass vermittels dieses kuratorischen Umgangs mit den Kulturgütern ihre ursprünglichen Bedeutungen verkannt, transformiert oder ignoriert werden können. Mit Blick auf die Displaysituation: Die Besucher*innen des MQB ‚tappen‘ hinsichtlich der Semantiken der ausgestellten Kulturgüter im Dunkeln.

Das eurozentrische Verständnis von ‚Spiritualität‘, das über das kuratorische Konzept auf die Ausstellungsstücke projiziert wird, darf angesichts der Entscheidung für das dort zu sehende Display nicht unerwähnt bleiben. Es reflektiert sich ferner in Jean Nouvels – der Architekt des MQB – kritisch zu beleuchtender Idee architektonisch evozierter Assoziationen zum Spirituellen:

„Everything is done to stimulate the blossoming of emotions aroused by the primary object, [...] everything is done to protect it from light and to capture that rare ray of sun needed to set vibration in motion, to speak of a feeling of spirituality. It is a place marked by symbols.“¹¹

Vor dem Bau des MQB gab es zwei zentrale außereuropäischen Sammlungen in Paris, die aufgrund der großangelegten Planungen des MQB geschlossen wurden, um die Sammlungen in einem Bau zusammenzuführen. Dabei handelt es sich um das Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie und die außereuropäische Sammlung der Collection des Musée de l’Homme. Der in seinen Ursprüngen gar nicht in diesen Dimensionen geplante Museumsbau

nahm zügig und mit der Präsidentschaft Chiracs schließlich Ausmaße an, die den Bau des MQB in die präsidentiellen Bauten von Paris einreichte. Das MQB kam hier mit einem ‚neutralen‘ Namen an einen ‚neutralen‘ Ort zum Vorschein – so konnten die Kulturgüter ungestört zu Kunstwerken inszeniert werden.

Den Blick von der Sammlungsgenese auf die architektonische Ausgestaltung des MQB gelenkt, ist zu betonen, dass Nouvels Bau durch den, in Kooperation mit dem Landschaftsplaner Gilles Clément und weiteren beteiligten Personen entstandenen, szenografisch angelegten Außen- und Innenbereich komplettiert wird. Dabei umfasst die Bepflanzung im Außenbereich „exotische, wuchernde Vegetation und vielfältiges Pflanzenreichtum“,¹² womit die vom MQB anvisierte ‚Entdeckungstour‘ im Innenraum eingeleitet wird, die die Besucher*innen in die Rolle des*der Kolonisor*in versetzt.



Abb. 3: Musée du Quai Branly. Das Museumsgebäude. Juli 2015. Blick auf das Museumsgebäude und die szenografischen Boxen

Die Kritik, die sich vielfach an das gesamte Museum – von seiner Entstehungszeit bis heute – richtete, bezog sich vielfach auf dieses suggestive (innen-)architektonische Setting und damit verbunden auf Nouvels Wirken. Insbesondere auf den szenografischen Aspekt bezogen, kritisieren zahlreiche Ethnolog*innen, die durch eine betonte Ästhetisierung der Objekte resultierende Marginalisierung des (historischen) Kontexts der Kulturgüter im MQB. Um dieser Kritik entgegenzuwirken, lassen sich die zentralen Konzepte des MQB, die Chirac und Nouvel verbanden, in einem Satz zusammenfassen, den der französische Präsident bei der Eröffnung des Museums am 20. Juni 2006 äußerte: „[F]ar removed from the stereotypes of the savage or primitive the museum sees to communicate the eminent value of these different cultures“.¹³

Diese Position soll im weiteren Verlauf auf unterschiedlichen Ebenen kritisch beleuchtet werden.

EINE GELEITETE ‚ENTDECKUNGSTOUR‘ – DIE REGIEFÜHRUNG DES MQB

Mehrere farblich gestaltete Kuben ragen aus der Fassade des modernen Baus, mit dekonstruktivistischen Tendenzen, dessen Eingangssituation sich an der Seine entlang hinter einer meterlangen und -hohen Glasfassade versteckt. Noch nicht vollständig ersichtlich, was sich hinter ihr verbirgt, eröffnet sich über den Haupteingang des Geländes eine so bezeichnete ‚Dschungelsituation‘.¹⁴ Die in rostrot, gelb-orange, hellblau und ocker sowie braun gefassten Kuben deuten dabei schon auf das Farbkonzept hin, das sich auf der Ausstellungsfläche wiederfindet. Nach dem Eintreten in die Gartensituation ist es schließlich möglich, eine rote Linie auf dem zwischen den Grünflächen asphaltierten Boden zu entdecken, die den Weg zum Eingang des MQB leitet (Abb. 4).

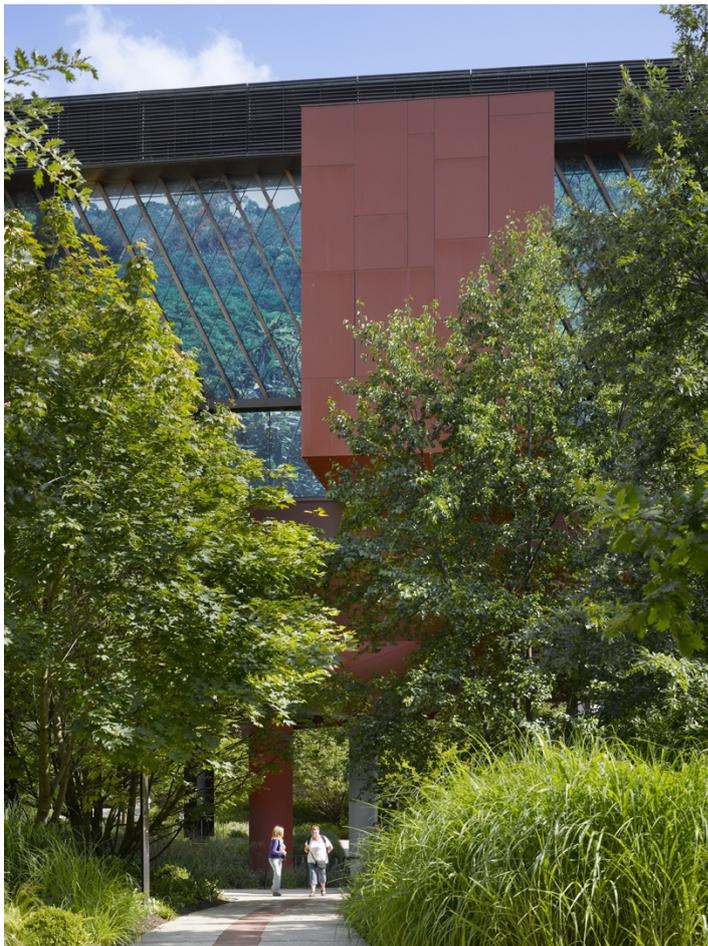


Abb. 4: Außengelände des Musée du quai Branly mit roter Wegführung,

Nach dem Betreten des Innenraums, fällt sofort das sich über mehrere Etagen erstreckende Glas-Silo auf, in dem Instrumente außereuropäischer Kulturen arrangiert wurden. Aufgrund mangelnder Beleuchtung, für die man sich aus konservatorischen Gründen entschied, ist hier weder ein ethnologischer Mehrwert nachvollziehbar noch ein ästhetischer Anspruch hinsichtlich der Ausstellungssituation gewährt. Die Vielzahl an Instrumenten, die dieses Silo umfasst (es sind rund 9.500 Stück), ist sukzessiv mit dem Begehen der unterschiedlichen Etagen des Museums erfassbar. Sowohl beim Betreten des

Untergeschosses, in dem sich unter anderem auch ein Kinosaal befindet, als auch beim Beschreiten von *The River*, der den Zugang zur Hauptausstellungsfläche ermöglicht, ist das Silo stets präsent.

The River ist eine 160 Meter lange Lichtprojektion, die Text auf den begehbaren Museumsboden projiziert. Durch die unumgängliche Situation dieses lichtprojizierten Text-Flusses, wird diesem eine zentrale Bedeutung zugesprochen: „The aim of the work is to prepare the viewer to enter the collection, to create a state of reverie consistent with the architecture and the dream-like experience of the Permanent Collection space“,¹⁵ so wird das Verständnis der Arbeit durch den Künstler, Charles Sandison, und das Museum benannt. *The River* ist eine selbstreflexive Arbeit und damit inhaltlich im starken Kontrast zur restlichen Ausstellungsfläche zu verstehen, die durch ihre Situierung unmittelbar vor der Hauptausstellungsfläche als unumgänglich erscheint. Ferner verdeutlicht die Arbeit implizit die kritische Displaysituation im Hauptausstellungsbereich, wenn hierüber besonders der starke Kontrast in der Lichtregie wahrnehmbar wird. So beschreibt Herman Lebovics sie im Rahmen eines Besuchs wie folgt:

„Tunnels usually end in blessed light. On emerging from this one, we were plunged into the yet darker world of the exhibition plateau. Music with a strong drum beat was playing faintly. I heard it almost subliminally. I did not recognize it, but was the kind I associate with Tarzan movies. The music and ‚primitive‘ objects vaguely visible from the distance in the obscurity of the hall made me think - and, as I read in the reviews afterward, made others think - of Joseph Conrad’s story of African savagery.“¹⁶

Die einstige, zumeist hell ausgeleuchtete Situation findet ihren abrupten Abbruch beim Betreten des durch und durch dunklen Hauptausstellungsraumes. Um es mit den Worten des New York Times Autoren Michael Kimmelmans zu benennen: „[D]evised as a spooky jungle, red and black and murky, the objects in it chosen and arranged with hardly any discernible logic.“¹⁷

Konstant bleibt die schon von *The River* begonnene Schlängelung der Wegführung, die sich in einer mit Braille-Schrift sowie Bildschirmen versehenen, haptisch erfahrbaren, niedrigen Mauer fortsetzt. Farbgebend ist dabei besonders das hellbraune Formleder, der Mauerverkleidung. Diese Mauer stieß auf besonders viel Kritik. So wurde sie nicht nur aufgrund ihrer Freizeit- und Themenpark Assoziationen weckenden Ästhetik diskutiert, worüber ihr jeder wissenschaftliche Charakter abgesprochen wurde. Zusätzlich erinnere sie, so Emmanuel de Roux, an eine der zentralsten Sammelexpeditionen des Musée de l’Homme.¹⁸ Die vielfältige Kritik bezog sich überdies auf die Distanz zwischen Informationen, die sich auf



Abb. 5 Ausstellungsansicht ‚Zone Afrique‘

der Mauer wiederfinden, und den Gegenständen, die damit kontextualisiert werden sollten.¹⁹ Jene Argumentationen, die diese Präsentationsform präferieren, verfahren auf einer rein visuell-ästhetischen Ebene, die nicht weniger relevant wird, wenn sie an einem Ort auftritt, der sich gerade als ein solcher mit hohen ästhetischen Ansprüchen definiert. Andere Befürwortungen verhandeln die Kontextualisierung der Kulturgüter als progressiv. So besitzt sie in Anbetracht der Objektbiografien eine zentrale Bedeutung für die Auseinandersetzung mit Kulturgütern, die sich heute in einem europäischen Museum in einem Land mit kolonialer Vergangenheit wiederfinden. Mit dieser Präsentationsform treten letztlich die Informationen so weit in den Hintergrund bzw. ins Dunkle des musealen Displays, dass sie weniger Be(tr)achtung finden als die Kulturgüter, denen sie zugeordnet sein sollten. Kommt es zu dieser einseitigen Betrachtungsweise, die nur vom Kulturgut oder von den Objekten der Sammlung ausgeht, bleibt die Auseinandersetzung mit ihnen schließlich auf einer rein oberflächlichen ästhetisch-visuellen Ebene stehen.²⁰

Der Großteil der ausgestellten Kulturgüter oder Objekte wird in Vitrinen präsentiert, die einer reduzierten Formgebung folgen. Dabei werden sie zumeist mit Spot-Lights beleuchtet. Scheinwerfer und die generelle Lichtregie leuchten den Raum dabei dramatisch aus.



Abb. 6: Ausstellungsansicht Dauerausstellung Musée du quai Branly, Statues du palais royal d'Abomey

INSZENIERTE KONTINENTE – WELCHER DIALOG KÖNNTE HIER ÜBERHAUPT ENTSTEHEN?

Nachdem die Besucher*innen den bereits erwähnten Flusslauf der Lichtinstallation dann im Ausstellungsraum verlassen, betreten sie eine große Ausstellungshalle. Diese ist weniger durch Wände, sondern durch farbig gefasste Abgrenzungen der einzelnen Kontinente unterteilt, aus denen die Kulturgüter und Objekte ursprünglich stammen. Diese Farbfelder sind primär in einem erdigen rot-gelben Farbspektrum gefasst sowie einem blauen Bereich, der für Ozeanien stehen soll. Sie sind somit farblich an den Kuben, an der Museumsfassade orientiert.

Nora Sternfeld verweist in ihrer Auseinandersetzung mit dem MQB auf Benoît de L'Estoile und verdeutlicht, dass „die Welt in Miniatur zur klassischen Rhetorik der kolonialen und postkolonialen Ausstellungstradition“²¹ gehört. Mit der Aufteilung in Kontinente – zumindest ihrer suggerierten kolonial-stereotypen Form durch farblich voneinander abgetrennte Felder – wird das Verständnis der Repräsentation der *ganzen* Welt vermittelt. Europa bleibt visuell betrachtet jedoch ausgespart. In Erscheinung tritt der westliche Blick jedoch, wenn man sich mit Saids Worten nach der Sprecher*innenfigur fragt: „Who speaks? For what and to whom?“²²

Den roten Faden des weiteren Ausstellungsrundgangs bildet konsequent das diffuse Licht, das die Ausstellungsstücke inszeniert. Noch intensiver als in der großen Halle findet sich diese Inszenierung in einzelnen, kammerartigen Seitenräumen wieder, die größtenteils nahezu vollkommen dunkel sind, da die dort befindlichen Spots mit einem noch niedrigeren Lichtwert eingestellt sind als es in der Haupthalle der Fall ist. Christopher Dickey beschreibt diese Räume als „von innen verdunkelte Hütten“²³

Seitens des MQB wird hinsichtlich dieser Inszenierung kommuniziert, dass die Ausstellungsstücke als Kunstobjekte betrachtet werden sollen, weshalb es auch zu dieser über die Lichtregie evozierten Displaysituation kam, in der gleichsam die ethnologischen Informationen in den Hintergrund oder eben in den nicht mit Licht ausgeleuchteten Bereich rücken. Ein großes Problem, das die Displaysituation erzeugt, ist dass sie einer primär passiven Betrachtungsweise Vorrang gibt, die sich einer Auseinandersetzung mit den einzelnen Kulturgütern entziehen kann. So werden außereuropäische Kulturgüter zum ‚Genussmittel‘ in diesem, die Erwartungen eines eurozentrischen Blickes erfüllenden neuen Museums für eine ethnologische Sammlung. Besonders kritisch ist dies auch vor dem Hintergrund zu reflektieren, da hier – so in Chiracs Eröffnungsrede kommuniziert, aber auch bis heute von Seiten des Museums – ein ‚Dialog der Kulturen‘ stattfinden soll.²⁴ Vor allem Chirac bezieht sich in seiner



Abb. 7: Ausstellungsansicht „Zone Afrique“

Rede mitunter auf die kulturelle Vielfalt, die über diese museale Inszenierung demonstriert werden soll – eine Idee, die jedoch von ihrer letztlich Umsetzung und der entsprechenden Wirkung unabdingbar zu unterscheiden ist. Vielfalt bezieht sich auf vielfältige Sichtweisen. Das MQB nimmt in seiner Dauerausstellung allerdings nur eine Sichtweise ein, und zwar eine eurozentrische. Dabei bilden gerade diese Räumlichkeiten durch die Einteilung in vier Bereiche, die inhaltlich an den jeweiligen Kontinenten orientiert und durch farbliche Vinylböden markiert sind, eine Abgrenzung zwischen den dort präsentierten Kulturen bzw. dem

Versuch, diese Kulturen so präsentieren zu können. Es kommt jedoch vielmehr zu einer suggerierten Kulturpräsentation. Damit wird jedoch kein dialogisches Moment geschaffen, sondern vielmehr ein gelenkter eurozentrischer Blick.

Sternfeld betont, dass diese Form der (Re-)Präsentation eine „Aktualisierung der Idee eines Museums ‚der Anderen‘ [ist]“²⁵ und die koloniale Geschichte mit dieser Herangehensweise eigentlich nur fortgeschrieben wird. So greift es auch Fasil Demissie in Anlehnung an Sally Price auf:

„Many historians feel France has not come to terms with the real history of its colonial era. The idea of a jungle or forest surrounding the museum, a place where you will discover the 'dark continent' is a problem. It's as if these other continents are still savage, exuberant, dangerous and primitive. There are all the old clichés that still abound in France.“²⁶

AUF ‚ENTDECKUNGSTOUR‘? – ZUM UNGLEICHGEWICHT IM ‚DIALOG‘

Während das MQB beabsichtigt, einen ‚Dialog zwischen den Kulturen‘ herzustellen, werden die Besucher*innen vom selbigen dazu aufgefordert, auf eine eurozentrische/(neo-)koloniale ‚Entdeckungstour‘ zu gehen. Auch Sternfeld betont dieses Paradoxon und geht dabei besonders auf die Eingangssituation im Außenraum ein, wo sich diese Entdeckungssituation direkt

artikuliere.²⁷ Kritisch beleuchtet sie dabei auch den „Parcours um die Welt, der Europa als ungezieltes Zentrum setzt, [wodurch] [...] [der] Eindruck der Entdeckungsreise [verstärkt wird]“.²⁸ Auch Clifford kritisiert besonders die farbliche Kodierung im Ausstellungsraum, die diesen Aspekt des ‚Kontinente-Entdeckens‘ intensiviert, wenn besonders die Ausstellungsstücke den Anschein erwecken sollen, dass diese einen entsprechenden Kontinent repräsentieren.²⁹

Betrachtet man die Inszenierung, die bereits im Außenraum des Geländes beginnt und dort durch die Form der Bepflanzung und die uneinsichtige Wegführung, in der nur über die rote Linie eine Sichtweise gewährt wird, Assoziation an Wildnis oder Dschungel weckt, wird ein Gefühl des Entdeckens des ‚Fremden‘ vermittelt. Was gibt es hier also zu entdecken? Die ‚Entdeckungstour‘ verdeutlicht, dass trotz des Vorhabens eines ‚Bessereins als damals‘ ein koloniales Blick- und Wissensregime reproduziert wird. Eine auf Augenhöhe stattfindende Konversation wird dabei nicht umgesetzt, die für einen funktionierenden Dialog essenziell wäre. Es ist fraglich, welche Kulturen in welcher Form hier in Dialog treten sollen. Auch Clifford hinterfragt dieses Anliegen: „Là ou dialoguent les cultures’: the motto begs all the important questions. Cultures don’t converse: people do, and their exchanges are conditioned by particular contact-histories, relations of power, individual reciprocities, modes of travel, access, and understanding.“³⁰

Ein großer Widerspruch, der sich in einer solchen Annäherung an Kulturgüter als Kunstobjekte herausbildet, liegt in der eurozentrischen Betrachtung nicht-europäischer Kulturgüter. Die aus einer westlichen Perspektive entwickelte Idee hatte vielleicht zum Ziel koloniale Verständnisse zu überwinden, die Umsetzung jedoch zur Folge, dass die Auseinandersetzung mit diesen Ausstellungsstücken auf einer anderen, diesen nicht gerecht werdenden Ebene vollzogen wird und eine Loslösung vom kolonialen Blick nur schwerfällig vonstatten geht. Dabei wird einem außereuropäischen Kulturgut nicht nur sein eigentlicher Wert abgesprochen bzw. als zweitrangig degradiert, sondern auch der eurozentrische Blick erneut als überlegen erhoben, indem der Kunstwertcharakter als etwas für das Kulturgut Positives benannt wird. Damit wird sich jedoch nicht von einem kolonialen Blick distanziert, sondern dieser (neo-)kolonial aufgelegt. Während das MQB seine Besucher*innen dementsprechend zum ästhetischen Konsum von Kulturgütern verpflichtet, indem das visuell Erfahrbare in dieser Ausstellung in Form des stark aufgeladenen Displays unumgänglich wird, ermöglicht dieses so vielfach besuchte Museum ihnen wiederum kaum, sich kritisch mit ihnen auseinanderzusetzen, da die Displaysituation die Informationsbeschaffung als zweitrangig inszeniert und diese dabei nur schwerfällig zugänglich macht.

Vielfach wurde aufgrund des räumlichen Nicht-Vertreten-Seins Europas, dieses auch als museal präsentierte ‚Ordnungsmacht der Welt‘ verstanden. Wiederholt wird dadurch hervorgehoben, inwieweit das räumliche Fehlen Europas auf den eurozentrischen Blick des MQB hindeutet. Die Dichotomie vom ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ verdeutlicht sich.³¹

ZWISCHEN DISPLAY UND STORYTELLING

Im zeitlichen Kontext der Auseinandersetzung mit ethnologischen Museen oder ethnologischen Sammlungen ist der *reflexive turn* hervorzuheben. Dieser zeigt sich beim MQB jedoch nicht in der eigentlichen Hauptausstellung. Die dortige Präsentationsform wird von den reflexiven Punkten nicht beeinflusst und verortet sich bei der künstlerischen Intervention *The River* wie auch bei den *hands-on*-Formaten, die sich eher versteckt am Ende der Ausstellung präsentieren. Zu nennen wären im Rahmen der kritischen Auseinandersetzung darüber hinaus die Wechsellausstellungen, auf die seitens des Museums ein großes Augenmerk gelegt wird.³²

Es konnte festgehalten werden, dass das MQB durch die Displaysituation, die bereits im Außenraum beginnt, koloniale Blickstrukturen reproduziert. Daran anknüpfend werden auch Visualisierungsformen aufgegriffen, die als (neo-)kolonial verhandelt werden können. Kritisch zu hinterfragen ist dabei das vorzufindende Äquivalent, dass „Ästhetisierung auch Entkontextualisierung [bedeutet]“.³³ Dies ist besonders dann problematisch, wenn damit einhergehend keine Auseinandersetzung mit der eigenen Verantwortung stattfindet. Deutlich wird dies beispielsweise dann, wenn Chirac in seiner Rede nicht auf die französische koloniale Gewaltgeschichte eingeht.³⁴ Das MQB verdeutlicht diese Strukturen nicht, sondern verschleiert diese hinter der Kulisse des Displays. Damit geht das MQB nicht das von Chirac angestrebte Ziel der repräsentierten Vielfalt der Kulturen in ihrer Komplexität nach, dass einem respektvollen Blick auf ebendiese entspringen sollte. Die Umsetzung weist dabei Fehlschlüsse auf, die sich zwar einer anderen Herangehensweise öffnen, sich Kulturgütern zu widmen, diese jedoch zu ähnlichen Ergebnissen führt, wie zu kolonialen und kolonial geprägten Zeiten, auch wenn man diese doch eigentlich überwinden wollte. Wichtig für eine postkoloniale Herangehensweise im Umgang mit Kulturgütern ist es jedoch, Lücken und die in den gleichen kolonial geprägten hierarchisierten Umgängen mit Kulturgütern aufzudecken, was im MQB primär über Forschungsprojekte und Begleitprogramme stattfinden soll. Mit der Perspektive auf Kulturgüter als Kunstobjekte – gemäß eines eurozentrischen Verständnisses von Kunst(werken) – werden sie nur auf ihre visuelle Erfahrbarkeit reduziert und lediglich ästhetisierend präsentiert. Eine Loslösung von kolonialen Strukturen wird dabei nur suggeriert und entzieht sich somit all dem, was ein Dialog hervorbringen könnte.

Der Dauerausstellung stehen die Wechselausstellungen gegenüber, die zwar vom Museum als bedeutend für eine kritische Auseinandersetzung beschrieben werden, das Narrativ der Dauerausstellung jedoch immer noch dominiert bleibt. In seinem Aufsatz geht Shelton auf die ersten drei Wechselausstellungen des MQB ein und fasst im Hinblick auf diese zusammen, dass sie die Zielsetzung des Hauses erfüllen.³⁵ Dennoch ist zu hinterfragen, ob diese Plattform für einen postkolonialen Umgang mit Kulturgütern aus kolonialen Kontexten ausreichen kann und sollte. So zeigen sich auch mit der Verortung der Kontexte in den digitalen Raum, der in der Ausstellungssituation aufgrund der Wahl der Präsentationsform leicht ignoriert werden kann, vielmehr die mangelhafte Kontextualisierung, als das Auflösen dieser. Besonders wenn dabei nicht einmal direkt auf explizite Ausstellungsstücke verwiesen wird.³⁶

Das MQB steht darüber hinaus im Zentrum der Publikation *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter* von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, die auf Emmanuel Macron Forderung nach einem Bericht zur Restitution des afrikanischen Kulturerbes zurückgeht, und im Anschluss nach Macrons Rede in Ouagadougou aufkam. Für diese Publikation kam es zu einer engen Zusammenarbeit mit den Mitarbeitenden des MQB und dem damaligen Direktor Stéphane Martin. So wurden von Seiten des MQB nähere Informationen zu den jeweiligen Kulturgütern der Sammlung des Hauses zusammengestellt, die Art, Anzahl und Herkunft umfassten.³⁷ Damit kam es zu internen Auseinandersetzungen mit den Sammlungsbeständen, die u.a. auf der Homepage des MQB in ihrer Form der Durchführung umfangreich aufgeführt sind.³⁸ „Martin and Viatte acknowledge that the quai Branly may at the very least change the terms of the public gaze away from looking at an object as standing for a society or race humiliated by western colonial science to representing an expression of aesthetic genius.“³⁹ Mit dieser Aussage ist die bereits erwähnte Nähe zur Erweiterung von Situation Kunst wiedergegeben. Das dies jedoch keine Überwindung kolonialer Blickführungen und Machtstrukturen darstellt, sondern den eurozentrischen Blick als den ‚einzig wahren‘ und letztlich ‚alles bestimmenden‘ inszeniert, begibt man sich einmal mehr in (neo-)koloniale Verhältnisse hinein. Dies bleibt im MQB unkritisch hinterfragt.

Bestimmte Displaysituationen treffen immer bestimmte Aussagen – Aussagen, die beeinflussen, wie etwas gesehen wird bzw. gesehen werden soll: Die Atmosphäre, die im MQB durch die beschriebene Displaysituation entsteht, wird dabei zu einer Form des Storytellings. Es bleibt zu kritisieren, dass das MQB sich über die hier wahrnehmbare Szenographie der Ausstellungsstücke nicht mit der eigentlichen Problematik der Ausstellung von Kulturgütern in Ländern mit kolonialer Vergangenheit auseinandergesetzt hat, sondern nur mit der Inszenierung. Die Inszenierung von Kulturgütern als Kunstwerken löst diese Problematik nicht

und kann damit auch nicht den Anspruch erheben, den Kulturgütern einen entsprechenden Platz im MQB zu bieten. Die ästhetisierende Transformation von Kulturgütern zu Kunstwerken stellt sich, so scheint es, zumindest über das Display vielmehr in den Weg, als dass es eine Ablösung des kolonialen Blicks ermöglicht. Damit bleibt auch die Inszenierung und das Display des MQB eine klassische Form des Exotismus.⁴⁰ So bezeichnet Clifford das MQB mit seiner Architektur als neoprimitiv.⁴¹

Morrison's Statement verdeutlicht, dass das MQB letztlich nur etwas über den eurozentrischen Blick auf die im Museum ausgestellten, nicht-europäischen Kulturen und Kulturgüter aussagt. Besonders in der Auseinandersetzung mit dem Musée du Quai Branly bleibt dementsprechend mit Morrison's Worten zu sagen: „The subject of the dream is the dreamer“.⁴²

¹ Zum MQB: Vgl. Pippel, Nadine: Museen kultureller Vielfalt. Diskussion und Repräsentation französischer Identität seit 1980, Bielefeld: 2013, S. 109. Hier bezieht sich Pippel auf die Eröffnungsrede der Dependance im Louvre, die Chirac 2000 hielt. Zur Erweiterung von Situation Kunst (für Max Imdahl): Im Rahmen eines gemeinsamen Gesprächs u. a. mit Teilnehmer*innen des Seminars *Africa Early Modern. Chimäre, Gedächtnis, Historiographie* hat Alexander von Berswordt-Wallrabe am 08.03.2023 selbst auch ein solches Ziel formuliert, eine entsprechende Anerkennung den außereuropäischen Künsten, besonders unter Berücksichtigung des zeitlichen Kontextes, hervorzubringen.

² Dies kritisierte auch James Clifford, indem er verdeutlichte, dass Kulturen nicht in einen Dialog treten. Hierzu: Vgl. Clifford, James: Quai Branly in Process, in: OCTOBER, 120, (2007), S. 3–23, hier: S. 16.

³ Vgl. Sternfeld, Nora: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Kazeem, Belina/Martinez-Turek/Sternfeld, Nora: Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien hg. v. Wien: 2009, S. 61–75, hier: S. 61f. Hierbei hebt Sternfeld über ein Zitat von der Homepage des MQB hervor, wie sich dieses selbst über die Architektur des Gebäudes als mysteriös/geheimnisvoll beschreibt: „[...] Sans ce bâtiment juché sur pilotis tout est courbe, fluide, transparent, mystérieux, et, surtout, charleureux. [...]“. Das Musée du quai Branly ist durch meine persönlichen Seherfahrungen gekennzeichnet als ein Ort, der über seine über wenige Spots gesteuerte Beleuchtung eine dunklere Atmosphäre aufweist. Diese ist darüber hinaus gedämpft und lädt die Ausstellungssituation dabei auf, womit es sich von einer neutralen Betrachtungsmöglichkeit distanziiert. Dies rückt damit zwar die Betrachtung des Kulturguts in den Vordergrund, die nähere Auseinandersetzung wird allerdings erschwert, da die Informationen zumeist an einem (räumlich betrachtet) entfernten Ort verlagert werden und so kein direkter Bezug zwischen Kulturgut und den dazugehörigen Daten entsteht. Auch über die starke szenographische Ausgestaltung der Ausstellungsfläche ist dieser Raum nicht immer als ein Musealer wahrnehmbar.

⁴ Zur kritischen Betrachtung kann die Ausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Kolonialismus*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* Jahrgang 62, Nr. 44–45, (2012) herangezogen werden. In diesem Zusammenhang ist der Begriff ‚Entdeckungstour‘ in den Kontext der kolonialen ‚Forschungsexpeditionen‘ zu setzen, wovon sich in einer postkolonialen Auseinandersetzung zu distanzieren ist. Eine Auseinandersetzung mit der ‚Entdeckung der Welt in Miniatur‘ als koloniale Rhetorik findet sich darüber hinaus in: De L’Estoile, Benoît: *Le Goût des Autres. De l’Exposition coloniale aux Arts premier*, Paris: 2007.

⁵ Zurückzuführen ist diese Entstehung des MQB dabei auf einen Brief, in dem Jacques Kerchache seine Idee der Betrachtung von außereuropäischen Kulturgütern an François Mitterrand im Jahr 1984 kommunizierte (Vgl. Pippel 2013 (wie Anm. 1), S. 118.) Über ein Jahrzehnt später nahm diese Idee langsam Form an und resultierte zu Beginn des 21. Jahrhunderts im MQB.

⁶ Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 65.

⁷ Vgl. Pippel 2013 (wie Anm. 1), S. 111. Hier heißt es „Nachdem Chirac noch in seiner Rede zur Eröffnung des Pavillons des Sessions die Unterscheidung von ästhetischer und ethnologischer Herangehensweise als eine unsinnige ‚querelle‘ abgetan hat, lässt er die ethnologische Herangehensweise an außereuropäische Kulturen und Künste in seiner zweiten Rede vollkommen unberücksichtigt“.

⁸ Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 63.

⁹ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2), S. 4 und 12. Dabei bezieht sich Clifford besonders auf die Displaysituation über die Farbgebung die Kontinente entstehen lassen sollen. Auch Sternfeld 2009 (wie Anm. 3) hebt dies auf S. 63 hervor.

¹⁰ Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 63.

¹¹ Nouvel, Jean: Presence-absence or selective dematerialization, in: Musée du Quai-Branly, Paris 2000. Zit. n. Demissie, Fasil: Displaying colonial artifacts in Paris at the Musée Permanent des Colonies to Musée du Quai Branly, in: *African and Black Diaspora. An International Journal*, 2/2, (2009) S. 93–211, hier: S. 207.

¹² Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 61. Sternfeld setzt die kritische Auseinandersetzung mit der Idee des MQB, der Erschaffung der Entdecker*innenrollen an den Anfang ihres Artikels, in dem sie u. a. diese Inszenierung kritisiert.

- ¹³ Demissie 2009 (wie Anm. 11), S. 201 zitiert hier aus Chiracs Eröffnungsrede des MQB am 20.06.2006.
- ¹⁴ Der Begriff ‚Dschungel‘ wird u. a. bei Sternfeld aufgegriffen, die nach der Auseinandersetzung mit der Selbstäußerung des MQB eine „exotische Vegetation“ im Garten zu präsentieren, diesen Begriff aufgreift. Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 62.
- ¹⁵ Sandison, Charles: Vorwort, 22.11.2009, unter: https://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/5-Les-espaces/4-Rampe/A-foreword-by-Charles-Sandison-EN.pdf (Stand: 30.03.23).
- ¹⁶ Lebovics, Herman: The Musée Du Quai Branly. Art? Artifact? Spectacle!, in: French Politics, Culture & Society, 24/3, (2006), S. 96–110, hier: S. 97.
- ¹⁷ Kimmelman, Michael: A Heart of Darkness in the City of Light, in: The New York Times, 02.07.2006, unter: <https://www.nytimes.com/2006/07/02/arts/design/02kimm.html> (Stand: 30.03.23).
- ¹⁸ Vgl. De Roux, Emmanuel: La sélection est sévère. 3 500 pièces sont exposées de manière permanente sur l'immense plateau du Musée du quai Branly. In: Le Monde, 19. Juni 2006, unter: https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/06/19/300-000-objets-en-reserve-3-500-pieces-exposees_785262_3246.html (Stand: 30.03.2023) zit. n. Shelton, Anthony Alan: The Public Sphere as Wilderness. Le Musée du quai Branly, in: Museum Anthropology, 32/1, (2009), S. 1–16.
- ¹⁹ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2), S. 12; Vgl. Price, Sally: Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago: 2007, S. 146.
- ²⁰ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2), S. 12.
- ²¹ Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 65. Sternfeld verweist hier auf Benoît de L'Estoiles (wie. Anm. 4).
- ²² Edward W. Said, Representing the Colonized. Anthropology's Interlocutors, in: Critical Inquiry, 15, (1989), gesamte Seitenangaben fehlen, hier S. 212. Zit. n. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 64f.
- ²³ Dickey, Christopher: Sex, Birth, Death and God. An Intriguing New Museum in Paris Helps Explain Picasso's Life-Changing Fascination with Primal Art, in: Newsweek, 03.07.1986 zit. n. Shelton 2009 (wie Anm. 18). Dickey benennt sie hier als „darkened huts from the inside“.
- ²⁴ Vgl. Pippel 2013 (wie Anm. 1), S. 114. Sie bezieht sich hier auf Chiracs Rede. Über Publikationen aus dem MQB selbst aber auch über Werbemittel ist das Motto des ‚Dialogs der Kulturen‘ immer wieder zentral erwähnt worden.
- ²⁵ Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), 65f.
- ²⁶ Price, Sally: Primitive Paris. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago 2007, S. 151 zit. n. Demissie 2009 (wie Anm. 11), S. 209.
- ²⁷ Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 61.
- ²⁸ Ebd. S. 65.
- ²⁹ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2) S. 10. Auch bei Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 65.
- ³⁰ Clifford 2007 (wie Anm. 1), S.16.
- ³¹ Vgl. Shelton 2009 (wie Anm. 18).
- ³² Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 71.
- ³³ Ebd. S. 70.
- ³⁴ Vgl. Demissie 2009 (wie Anm. 11), S. 204 „Indeed, Chirac's inaugural speech never mentioned France's violent colonial legacy[...]“: Demissie bezieht sich hiermit auf die Defizite in Chiracs Rede.
- ³⁵ Vgl. Shelton 2009 (wie Anm. 18).
- ³⁶ Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 63.
- ³⁷ Vgl. hierzu: Sarr, Felwine u. Bénédicte Savoy: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Bonn: 2020, S. 19.
- ³⁸ Vgl. hierzu die Homepage des MQB: Provenances des Collections, o. J., unter: <https://www.quaibrantly.fr/fr/collections/provenances> (Stand: 08.07.2023).
- ³⁹ Amato, Sarah: Quai Branly Museum. Representing France After Empire, in: Race and Class, 47/4, (2006), S. 46–65, hier: S. 55.
- ⁴⁰ Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 66.
- ⁴¹ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2), S. 5 zit. n. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 67.
- ⁴² Morrison, Toni: Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination, Cambridge: 1992, S. 16 zit. n. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 66.

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1: © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Foto: Philippe Guignard
 Abb. 2: © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Foto: Alexandra Lebon
 Abb. 3: © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Foto: Roland Halbe
 Abb. 4: © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Foto: Roland Halbe
 Abb. 5: © musée du quai Branly, Foto: Cyril Zannettacci
 Abb. 6: © musée du quai Branly, Foto: Alexandra Lebon