

Ein Workbook zur Ausstellung „Leerstellen.Ausstellen – Objekte aus Tansania und das koloniale Archiv“ im Humboldt Forum, September 2022 – Juni 2024. Eine temporäre Ausstellung der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, in Zusammenarbeit mit dem Ethnologischen Museum und Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

Die kritische Beratung erfolgte durch Josephine Apraku und Vicensia Shule.

EINLEITUNG	6
NO CONSENT – NO OBJECT? EINE WERKSTATTAUSSTELLUNG	8
GESCHICHTE/N	14
UNBEHAGEN AUSHALTEN	22
ARCHIVE	34
“ES IST KOMPLIZIERT” ?	56
INTERVENTIONEN	68
FAZIT	78
PROJEKTHISTORIE	80
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	81
IMPRESSUM	83

Betreff: *Critical companion* für „kritische Betrachtung der Ostafrika-Sammlung“ (AT)

Liebe/r

Sehr geehrte/r

Wir schreiben Ihnen/Dir heute, um Sie/Dich über das geplante Projekt „kritische Betrachtung der Ostafrika-Sammlung“ (AT) des Ethnologischen Museums (EM), SMB-SPK und der Stiftung Humboldt Forum (SHF) zu informieren. Das Projekt ist ein partizipatives Werkstattformat und soll voraussichtlich ab Anfang 2022 im Ostflügel des Humboldt Forums gezeigt werden. Begleitend dazu versuchen wir, eine Gruppe *critical companions* zu etablieren und würden Dich/Sie gerne diesbezüglich ansprechen. Bevor Sie/Du über eine Beteiligung als *critical companion* entscheiden/st, würden wir das Projekt gerne in einem kurzen digitalen Treffen vorstellen. Dürfen wir mit Ihnen/Dir einen Termin dazu vereinbaren?

Das Werkstattformat wird unbequem und möchte Fragen stellen, die sich einer kolonialen Aphasie entgegenstellen. Wir möchten unserer Arbeit das Motto „No Consent – No Object?“ zugrunde legen: ‚Objekte‘, zu denen es kein Einverständnis tansanischer Nachfahr*innen der Produzent*innen, Nutzer*innen und Besitzer*innen der ‚Objekte‘ (staatl.) Stakeholder und Interessengemeinschaften (*communities of interest*) gibt, werden nicht gezeigt. Das koloniale Archiv und die tief verankerte rassistische Narration der „Aneignung“ der „Ostafrika-Sammlung“ sollen ebenfalls sichtbar werden. Die Formate der Zusammenarbeit der *critical companions* mit dem Ausstellungsprojekt möchten wir gemeinsam mit Dir/Ihnen in Workshops und Gesprächen ausloten. Vorstellbar ist ein weites Spektrum an Mitgestaltung, etwa bei der Konzeptentwicklung, Medienproduktion, Ausstellungsgestaltung, dem Veranstaltungsprogramm oder in Form von kritischen Interventionen, Vermittlungsformaten und Workshops. Eine ausschließlich beratende und für die Öffentlichkeit nicht-sichtbare Mitwirkung ist ebenfalls möglich. Die Teilnahme an Beratungsgesprächen, Workshops, Veranstaltungsformaten, Interventionen, etc. wird mit einer Aufwandsentschädigung vergütet.

Wir möchten eine produktive und wertschätzende Plattform innerhalb des Humboldt Forums eröffnen und jegliche Form des Tokenism² vermeiden bzw. thematisieren.

Wir hoffen auf Ihre/Deine kritische Perspektive und würden uns freuen, in einem digitalen Treffen oder Telefonat das Projekt vorzustellen.

Herzliche Grüße

Paola Ivanov (Ethnologisches Museum Berlin, SMB), Kristin Weber-Sinn (Zentralarchiv, SMB), Jocelyne Stahl und Maike Schimanowski (Stiftung Humboldt Forum)

¹ Die Verwendung des Begriffs ‚Objekt‘ scheint nicht angemessen für Gegenstände, deren Bedeutung weit über ihren Objektstatus hinausgeht. Zudem handelt es sich bei dieser Terminologie um eine künstliche Unterscheidung zwischen Kunstwerken und ‚Objekten‘/‚Ethnologika‘. Die Überlegungen zum Gebrauch respektvollerer Bezeichnungen sind bisher noch nicht abgeschlossen, weshalb in diesem Beitrag ‚Objekt‘ in einfache Anführungszeichen gesetzt wird oder durch Formulierungen wie *cultural belongings* (Kulturgütern) ersetzt wird.

EINLEITUNG

Im Frühjahr 2021 kontaktierten wir, das kuratorische Team bestehend aus vier *weißen*³ Frauen mit akademischen Abschlüssen, angestellt in öffentlichen musealen Institutionen Expert*innen, Diaspora-Angehörige und Aktivist*innen. Ziel war es, diese als *critical companions* zu einer kritischen Kommentierung und Unterstützung des Entstehungsprozesses der Ausstellung „Leerstellen.Ausstellen – Objekte aus Tansania und das koloniale Archiv“ einzuladen.

Viele Menschen reagierten auf unser Anschreiben positiv, schlossen jedoch eine Mitwirkung am Projekt „Humboldt Forum“ generell aus. Zu unserem großen Glück entschlossen sich zwei der Angesprochenen zu einer beratenden Tätigkeit des Werkstattprojektes „Leerstellen.Ausstellen“ und später auch zu weiteren künstlerischen Interventionen. Dazu gehörten eine filmische Impression des Depots mit einer Soundinstallation, eine kurze Video-Dokumentation aus der Perspektive der *critical companions* und das Workbook, welches Sie/Du gerade in den Händen halten/hältst.

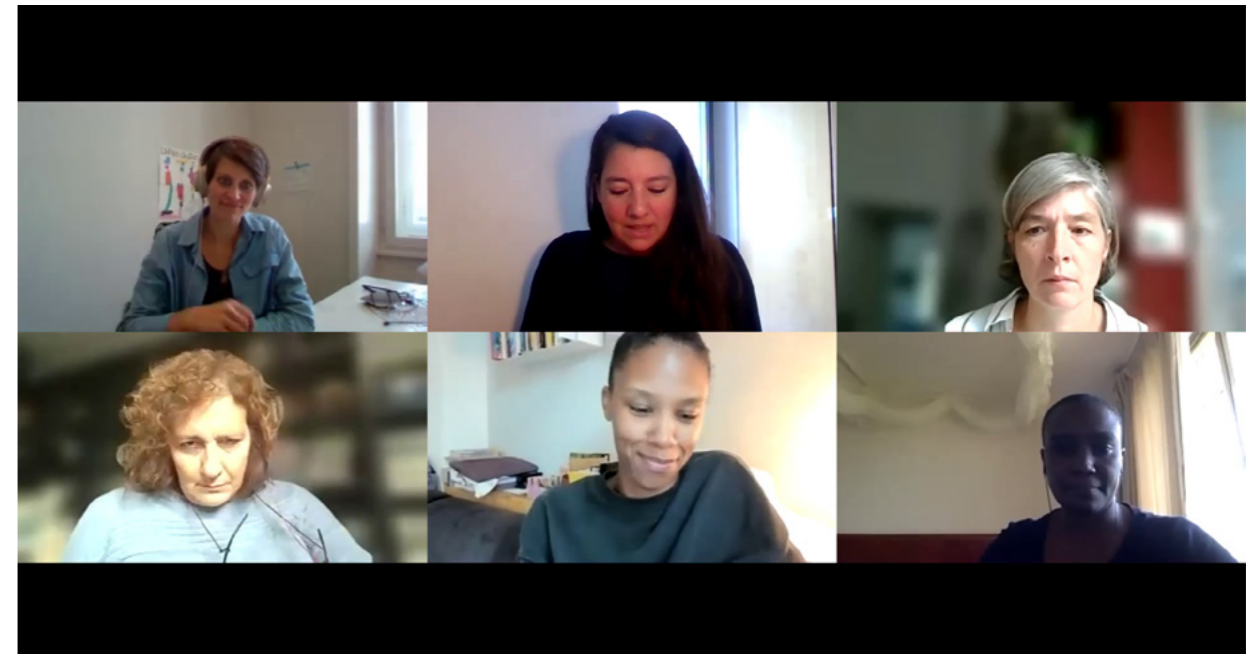


Abb. 1

² *Tokenism* bedeutet, dass Institutionen Vertreter*innen minorisierter Gruppen einbeziehen, um nach außen hin den Eindruck zu erwecken, dass sie vielfältig und inklusiv seien und arbeiten. Dabei befassen sie sich oft nicht mit tiefgreifenderen Problemen innerhalb der Institutionen selbst, z.B. mit Diskriminierung. Die einbezogenen Personen werden als „Token“ (aus dem Englischen für Zeichen, Marke) behandelt, haben aber keinen weiterreichenden Einfluss oder Mitbestimmungsmöglichkeiten. Die positive Darstellung der Institution nach außen hin stimmt also nicht mit den inneren Strukturen überein.

³ *Weiß* ist keine Selbstbezeichnung und wird im Folgenden klein und kursiv (*weiß*) geschrieben. Auf diese Weise soll verdeutlicht werden, dass *Weißsein* eine gesellschaftliche Konstruktion ist und keinem Naturgesetz entspricht. *Weiß* bezeichnet eine dominante und privilegierte Position innerhalb eines rassistischen Systems (siehe Fußnote 4 zur Verwendung des Begriffes „Schwarz“).

NO CONSENT – NO OBJECT?

EINE
WERKSTATTAUSSTELLUNG

NO CONSENT – NO OBJECT? EINE WERKSTATT AUSSTELLUNG

Wie können wir heute die Schränke in den Depots Ethnologischer Museen öffnen und die während der gewaltvollen deutschen Kolonialherrschaft auf dem Gebiet des heutigen Tansania angeeigneten ‚Objekte‘ entnehmen, erforschen und schließlich im musealen Raum präsentieren?

Diese Frage stellten wir uns als kuratorisches Team (*weiß*, Akademikerinnen, Mitarbeiterinnen der Staatlichen Museen zu Berlin und der Stiftung Humboldt Forum) im Sommer 2020. Zu dieser Zeit wurde absehbar, dass die geplante kooperative Ausstellung zu „Geschichten Tansanias“ (Arbeitstitel) mit dem National Museum of Tanzania pandemiebedingt verschoben werden musste. Wie sollten wir uns ohne Expert*innen aus Tansania und der Diaspora positionieren, welche Themenschwerpunkte setzen?

Wir entschieden uns für ein Werkstattformat mit Raum für Diskussionen und Veränderungen. In der Ausstellung „Leerstellen.Ausstellen“, die vom September 2022 bis zum Juni 2024 im Humboldt Forum in Berlin zu sehen war, rückten wir die historisch und kulturell sensiblen ‚Objekte‘ in den Fokus, die von deutschen und anderen europäischen Akteur*innen geraubt, geplündert, erpresst, gekauft und vor dem Hintergrund sehr ungleicher Machtverhältnisse geschenkt oder getauscht wurden. Mehr als 10 200 Inventarnummern in den Beständen des Ethnologischen Museums Berlin stammen aus dem heute festländischen Tansania, mehr als 80 Prozent aus der Periode der deutschen und britischen Kolonialherrschaft.

NO CONSENT

Zusammen mit sog. Erwerbungsakten, Fotografien, Datenbanken, Katalogen und vielem mehr bilden sie ein Archiv, das weder vollständig noch objektiv ist. In dieses koloniale Archiv sind rassistische, koloniale Ideologie und Gewalt eingeschrieben: Es ist geprägt von Nicht-Wissen, Leerstellen, rassistischer Sprache sowie eurozentrischen Kategorisierungen – dies wollten wir sichtbar machen. Gleichfalls sollte der Widerstand der Menschen gegen die gewaltvolle koloniale Herrschaft im damaligen „Deutsch-Ostafrika“ thematisiert werden. Den Menschen und Gesellschaften, denen diese ‚Objekte‘ geraubt wurden, galt unser besonderes Interesse.

NO OBJECT

Wir zeigten keine sensiblen Originalobjekte, für deren Präsentation kein Einverständnis vonseiten der Nachkommen der Urheber*innen, Nutzer*innen, Verwahrer*innen und Besitzer*innen vorlag. Die „Leerstellen“ wurden in der Ausstellung durch die Farbe Pink gekennzeichnet. So wollten wir aufzeigen, dass das Archiv ebenso lückenhaft und begrenzt ist wie unsere Perspektiven auf das Thema. Gerade auf diese Weise sollte ein Diskussionsraum eröffnet werden.



Abb. 2

Die kritische Aufarbeitung kolonialer Verbrechen und Machtstrukturen, aber auch das Aufzeigen der bis heute wirksamen Folgen rassistischer Ideologie sind Kernaufgaben des Humboldt Forums. In einem Gebäude, das rekonstruierte Fassadenteile des ehemaligen Berliner Schlosses enthält, ist eine den Rassismus und Machtstrukturen offenlegende, kritische Präsentation der ‚Objekte‘ und ihrer Geschichte ebenso schwierig wie wichtig. Denn das historische Schloss war ein Symbolort der preußischen Monarchie und eng mit Militarismus, Kolonialismus und der Unterdrückung demokratischer Bewegungen verbunden.

Da wir als kuratorisches Team aus *weißen* in Europa sozialisierten Menschen bestehen, die nicht von Rassismus betroffen sind und damit Gefahr liefen, durch ein rassistisches System verinnerlichte Denkmuster in der Ausstellung zu wiederholen, bemühten wir uns um Unterstützung bei der Erarbeitung der Ausstellung. Zwei Expert*innen aus Dar es Salaam und Berlin sagten zu.

WIE LÄSST SICH EINE AUSSTELLUNG GESTALTEN, IN DER DIE ‚SAMMLUNG‘ DES MUSEUMS ZENTRAL IST, ABER NICHT GEZEIGT WIRD?

Von Szandra Tebbe (Studio Ra)

Zu Beginn des gestalterischen Prozesses standen viele Fragen im Raum. Um eine sensible, gestalterische Sprache zu entwickeln, wollten wir als Gestalter*innen, die Kontexte der zukünftigen Werkstattausstellung verstehen.

WIEVIEL WISSEN DIE BESUCHER*INNEN DES HUMBOLDT FORUMS ÜBER DEN DEUTSCHEN KOLONIALISMUS? WIEVIEL WISSEN DIE BESUCHER*INNEN ÜBER TANSANIA? WIE SEHEN DIE ANDEREN AUSSTELLUNGSRÄUME DES ETHNOLOGISCHEN MUSEUMS IM BEREICH „AFRIKA“ AUS?

An dem Entstehungsprozess der Ausstellung teilzunehmen, bedeutete auch eine persönliche Leerstelle zu entdecken: Was wissen wir, die Gestalter*innen, über den deutschen Kolonialismus in Tansania? Als wir uns 2020, zu Beginn der Zusammenarbeit, dazu austauschten, mussten wir feststellen, dass es erschreckend wenig war. Wir nahmen an, dies könne auch auf die meisten Besucher*innen des Humboldt Forums zutreffen.

Ein wichtiges Instrument der Ausstellungsgestaltung war für uns die Partizipation. Gestalterisch bedeutete dies, dass das Wissen nicht passiv, sondern aktiv vermittelt werden sollte. Die Besucher*innen sollten in den Entwicklungsprozess der Werkstatt, in die kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den Leerstellen eingebunden sein. Mithilfe dieser neuen Erkenntnisse könnten sie, so die Hoffnung, ihre eigenen Leerstellen spüren und Positionen entwickeln.

Ein Beispiel hierfür war die Auseinandersetzung mit dem Thema „koloniale Fotografie“: In einer begehbaren Installation waren mehrere Reihen von Stoffbahnen aufgebaut und wurden vorderseitig mit einer Fotografie angestrahlt. Die Besucher*innen betraten die Installation, indem sie durch die Projektion schritten und Teil der Fragmentierung des Bildes wurden. Auf den Rückseiten der Bahnen wurden viele kontextualisierende Informationen zu dem Motiv angeboten. Die Absicht war, durch sinnliche Erfahrungen auch zur Selbstbefragung und Reflexion anzuregen.

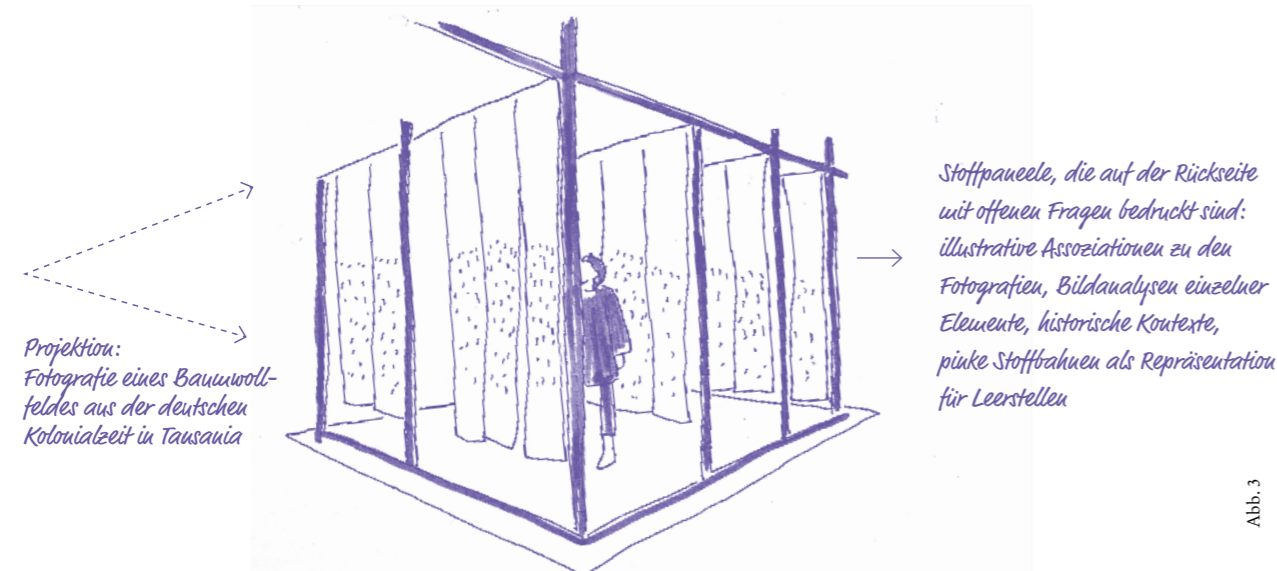


Abb. 3

WIE KÖNNEN WIR VERSUCHEN, DEN EIGENEN BLICK ZU DEKOLONISIEREN?

Das Konzept „No Consent – No Object?“ stellte gewohnte Betrachtungsweisen infrage. Die Auseinandersetzung mit der Herkunft der ‚Objekte‘ schloss auch die kritische Betrachtung der „klassischen“ musealen Präsentation mit ein. Die in westlichen Museen übliche Darstellungsweise ist eher distanziert und betont die Aura eines Werkes oder ‚Objektes‘. Dies stützt ein Narrativ, das sich hauptsächlich am westlichen Blick auf die ‚Objekte‘ orientiert. Die Gestaltung setzt sich weder mit den individuellen Eigenschaften der ‚Objekte‘ auseinander, noch damit, dass die ‚Objekte‘ nie für ein Museum oder für eine Vitrine angefertigt wurden. Es scheint fast, als sei diese Gestaltung dafür gemacht die ‚Objekte‘ ohne Vorwissen zu bewundern.

Diesen Gedanken folgend, nahmen wir uns vor, die übliche museale Präsentation in Vitrinen zu dekonstruieren, um die Komplexität der ‚Objekte‘ besser abzubilden. Die ‚Objektschilder‘, die ansonsten eine möglichst reduzierte Zusammenfassung bieten sollen und gestalterisch unauffällig positioniert sind, sollten wie „hereingeschobene“ Eingriffe in das Vitrinenglas wirken. Sie sollten präsent und zahlreich sein und durch ihre Menge unterschiedliche Perspektiven auf das ‚Objekt‘ ermöglichen und verdeutlichen, dass die ‚Objekte‘ der ‚Sammlung‘ komplexe Geschichten in sich tragen. Der Name der ‚Sammler*innen‘ oder die Angaben zu Material und Größe, stellten nur eine dieser Ebenen bzw. Perspektiven dar.

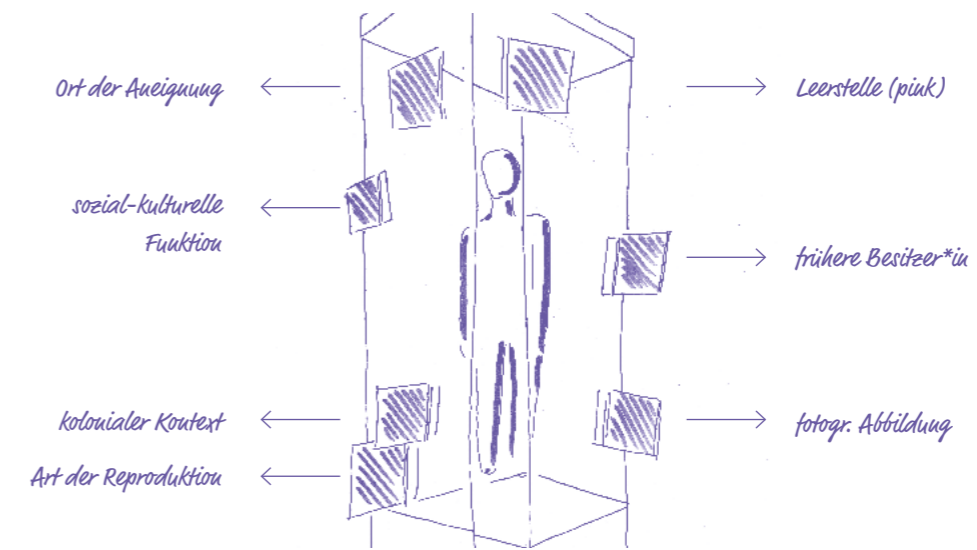


Abb. 4

WELCHE ROLLE SPIELT DIE FARBGEBUNG IN DER VERMITTLUNG KURATORISCHER KONZEPTE?

Die kuratorischen Konzepte und Fragen wurden durch farbliche Codierungen hervorgehoben bzw. im Text unterstrichen. Diese Markierungen dienten vor allem dazu, die dekolonisierende Arbeit sichtbar zu machen und die Besucher*innen auf solche Zusammenhänge hinzuweisen: Die Haltung „No Consent – No Object?“ wurde durch die Farbe grün markiert und gleich zum Beginn der Ausstellung mit einer leeren Vitrine inszeniert.

Passagen und Zusammenhänge, welche die vielen Leerstellen beschreiben, die durch Gewalt, Unwissen und mangelnde Informationen entstehen, waren in den Texten pink unterstrichen. Überdies wurde mit verschiedenen Arten des gestalterischen Ausdrucks experimentiert, um Leerstellen nachzuerzählen: durch offene Fragen, durch Illustrationen, durch große pinkfarbene Flächen im Raum, durch Spiegelungen und kreative Reproduktionen der ‚Originalobjekte‘.

GESCHICHTE/N

AUSTAUSCH, VERFLECHTUNGEN



Abb. 5

„Nach zwei Tagfahrten von da am Ufer liegt der letzte Handelsplatz Azanias, Rhapta genannt, der diesen Namen von den vorher erwähnten zusammengebundenen Fahrzeugen hat; daselbst giebt es auch sehr viel Elfenbein und Schildkrot.“

Der Periplus des Erythräischen Meeres von einem Unbekannten, Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen nebst vollständigem Wörterverzeichnis von B. Fabricius, Leipzig, 1883.

Seit dem ersten Jahrhundert u. Z. nutzten die Menschen an der ostafrikanischen Küste Handelsrouten über den Indischen Ozean. Glasperlen, Münzen und Keramiken belegen den jahrhundertelangen Handel mit Gesellschaften des Mittelmeerraums, Indiens, Südostasiens, Chinas und der Arabischen Halbinsel. Über den Handel waren die Küstenbewohner*innen auch mit den Gesellschaften im Binnenland in Kontakt. Die Verbindungen reichten bis in die Königreiche von Groß-Simbabwe (Simbabwe) und Mapungubwe (Südafrika).

Entlang der Küste und auf vorgelagerten Inseln entstanden Marktplätze und Städte. Der im Zitat genannte Ort Rhapta lag vermutlich im heutigen Tansania oder Kenia und wurde von Händler*innen aus Südarabien besucht. Von Rhapta aus wurde u. a. Elfenbein

exportiert. Der aus Nordafrika stammende Reisende Ibn Battūta beschrieb im 14. Jahrhundert die Handelsmetropole Kilwa (siehe Abb. 5) im südlichen Tansania als eine der schönsten und elegantesten Städte.

Ab Ende des 15. Jahrhunderts versuchten portugiesische Händler*innen und Seeleute den Handel gewaltsam zu kontrollieren: Sie errichteten Forts, bombardierten und plünderten die Küstenstädte.

Rund 200 Jahre später vertrieben die Herrscher von Oman die Portugies*innen und beanspruchten die Hoheit über das Küstengebiet – ausgenommen das Gebiet im heutigen Mosambik. Ihre Hauptstadt verlegten sie 1840 auf die Insel Sansibar. Im Landesinneren blieb ihr Einfluss jedoch eher schwach.

VIELFALT DER GESELLSCHAFTEN

Im heutigen Tansania gibt es mehr als 120 Bevölkerungsgruppen. Neben den Amtssprachen Kiswahili und Englisch werden viele weitere Sprachen gesprochen. Die Gesellschaft der Swahili („Menschen der Küste“) brachte Menschen und Ideen der Bevölkerungen Ostafrikas und des Indischen Ozeans zusammen. Der umfangreiche kulturelle Austausch spiegelte sich zum Beispiel in der Kleidung, der Architektur, im Essen, in den Sprachen und der muslimischen Religion. Auf dem Festland des heutigen Tansania gab es von Königreichen im Nordwesten bis zu Gesellschaften, die eine politische Führung, Hierarchien und zentrali-

sierte Formen der Kontrolle ablehnten, zahlreiche Formen gesellschaftlicher Organisation.

Die Geschichte der ostafrikanischen Gesellschaften ist weitaus facettenreicher, als die heutigen Grenzen und der Nationalstaat Tansania erahnen lassen. Viele euro-amerikanische schriftliche Quellen aus dem kolonialen und unmittelbar nachkolonialen Kontext konzentrierten sich auf die Küstenregionen. Mündliche Überlieferungen (*Oral History*) und Ergebnisse archäologischer Forschungen hingegen zeichnen ein komplexeres Bild der Geschichten und Strukturen ostafrikanischer Gesellschaften.



Abb. 6

„Bis vor Kurzem wurde die Geschichte Ostafrikas vor 1800 als die Geschichte der Küstenstaaten und ihrer Verbindung mit dem Handel im Indischen Ozean dargestellt. In Tansania konzentrierte man sich vor allem auf Kilwa und Sansibar. Das lag nicht daran, dass das Landesinnere unbewohnt war, sondern daran, dass die Historiker*innen nur nach schriftlichen Aufzeichnungen suchten und die Küstenregion einfach einige davon besaß – entweder in Form von Chroniken oder von Aufzeichnungen von Reisenden, die die Küste in dieser frühen Zeit besuchten.“

Isaria N. Kimambo, "The Interior before 1800", in: Kimambo, Isaria N., Temo, Arnold J. (Hg.), *A History of Tanzania*, Nairobi 1969. Übersetzung ins Deutsche von Tradukas, Berlin, 2022.



Abb. 7

„Kapitalismus erfordert Ungleichheit und Rassismus verankert sie. [...]

Kapitalismus als Ganzes ist von Anfang an rassistisch [...]

und wird weiterhin von rassistischer Praxis und rassistischer Hierarchie abhängen, egal was passiert.“

Ruth Wilson Gilmore, Professorin für Earth & Environmental Studies und American Studies, City University of New York, aus: *Geographies of Racial Capitalism* with Ruth Wilson Gilmore, ein Film der Antipode Stiftung, Regie: Kenton Card, <https://antipodeonline.org/geographies-of-racial-capitalism/> 2020, Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License, Übersetzung ins Deutsche von Tradukas GbR, Berlin, 2022.

Die Gesellschaften auf dem ostafrikanischen Festland wurden im 19. Jahrhundert durch den Fernhandel verstärkt in die kapitalistische Weltwirtschaft einbezogen. Handelsrouten führten von der Küste bis nach Ujiji am Tanganjikasee, zum Njassasee und durch das (historische) Königreich Buganda bis in den Kongo. Hauptexportgut war Elfenbein, welches Zehntausende, teilweise versklavte Träger*innen zur Küste transportierten. Im 19. Jahrhundert erreichte die Versklavung von Menschen ihr größtes Ausmaß. Unter anderem wurden sie auf Sansibar gezwungen, Gewürznelken für den Weltmarkt zu produzieren.

Bedeutendes Importgut in Ostafrika waren zum Beispiel Baumwollstoffe. Ab den 1880er-Jahren wurden Gewehre zu einer sehr wichtigen Importware: Jährlich wurden rund 100 000

Schusswaffen eingeführt. Binnen kurzer Zeit erlebte Ostafrika einschneidende wirtschaftliche, politische, soziale und kulturelle Veränderungen. Große politische Einheiten entstanden, in denen Reichtum und militärische Macht die Grundlage des politischen Einflusses bildeten, etwa bei den Nyamwezi. Ältere Traditionen gesellschaftlicher Organisation, etwa der ererbten und rituellen Autorität, wurden immer öfter infrage gestellt.

In dieser Zeit folgten europäische Reisende, Forscher*innen und Missionar*innen den Handelsrouten und versuchten, lokale und regionale Transport- und Versorgungswege an ihre Vorhaben anzupassen. Diese Akteursgruppen können als Wegbereiter*innen der Kolonisierung betrachtet werden.

Der Prozess der europäischen Kolonisierung in Form von Versklavung, Landraub und Ressourcenausbeutung begann schon vor 500 Jahren. Die sog. Berliner Afrika-Konferenz (1884/85) bildete den Höhepunkt dieser Entwicklung: Hauptsächlich Europäische Diplomaten und Politiker legten die Regeln für die Aufteilung Afrikas fest. In den folgenden Jahrzehnten wurden die Grenzen der kolonial besetzten Gebiete festgelegt, Herrschaft gewaltsam durchgesetzt und koloniale Verwaltungsstrukturen eingeführt. Das deutsche Kaiserreich reklamierte unter anderem das Gebiet des heutigen tansanischen Festlands für sich.

Die Menschen in Ostafrika leisteten von Anfang an Widerstand gegen den Herrschaftsanspruch, den die deutschen Militärs ab den späten 1880er-Jahren gewaltvoll durchzusetzen versuchten: Kriegszüge, bewaffnete „Expeditionen“, Willkür und der Zwang zu Arbeit und Abgaben an die Kolonialverwaltung

prägten die Herrschaftspraxis. Ziel war die wirtschaftliche Ausbeutung der Menschen und ihrer Ressourcen. Auf den Widerstand der ostafrikanischen Bevölkerung reagierten die Deutschen mit exzessiver Gewalt.

Die Bevölkerungsgruppen in der Südhälfte des heutigen Tansania wehrten sich im Maji-Maji-Krieg (1905–1907) gegen die Deutschen. Dabei kamen Schätzungen zufolge um die 300 000 Ostafrikaner*innen um. Sie wurden getötet oder starben aufgrund der gezielten Zerstörung ihrer Lebensgrundlagen.

Im Kampf gegen die britischen Truppen im Ersten Weltkrieg verwandelten deutsche Militärs – mit ihren afrikanischen Truppen – Ostafrika in ein Schlachtfeld. Hunderttausende Ostafrikaner*innen verloren ihr Leben. Nach der Niederlage Deutschlands wurde das heutige tansanische Festland als Mandatsgebiet des Völkerbundes faktisch unter britische Herrschaft gestellt und hieß fortan Tanganyika.



Abb. 8

„Ich habe keine Beziehungen mit Dir und kann mich nicht besinnen, dass Du mir einen Pesa gegeben hast oder einen Viertelpesa oder eine Nadel oder einen Faden. Ich suche nach einem Grunde, weshalb ich Dir gehorsam sein soll, und finde nicht den geringsten. Wenn es sich nur um Freundschaft handelt, bin ich nicht abgeneigt, heute und immerdar, aber Dir untertan zu sein, bin ich außer Stande [...].“

Machemba bin Mshame Masaninga an Hermann von Wissmann, Gouverneur von „Deutsch-Ostafrika“, Schriftstück ohne Datum (ca. 1890/91) in deutscher Übersetzung, Bundesarchiv R 1001/473.

IDEE DER NATION, UNABHÄNGIGKEIT

„Ich sage euch: Wir wollen die Unabhängigkeit. Aber wir werden die Unabhängigkeit nicht bekommen, wenn ihr euch uns nicht anschließt.“

Wir haben all diese Männer geboren. Frauen sind die Macht in dieser Welt.“

Bibi Titi Mohamed zu Frauen der *bombakusema*-Tanzgruppe, um 1955 (?), Dar es Salaam. Zitiert nach: Susan Geiger, *TANU Women. Gender and Culture in the Making of Tanganyikan Nationalism, 1955–1965*, Portsmouth N. H., 1997, Übersetzung ins Deutsche von Tradukas GbR, Berlin, 2022.

„Die Menschen kämpften, weil sie nicht an das Recht des weißen Mannes glaubten, die Schwarzen zu regieren und zu zivilisieren. Sie erhoben sich in einer großen Rebellion nicht aus Angst vor einer terroristischen Bewegung oder wegen eines abergläubischen Schwurs, sondern weil sie den Ruf in ihrem Innersten vernahmen, einen Ruf des Geistes, der zu allen Zeiten in den Herzen der Menschen, gebildet oder ungebildet, widerhallt, sich gegen diese fremde Herrschaft aufzulehnen.“

Julius K. Nyerere, „Statement to the U.N. Fourth Committee, 1956“, in: J. K. Nyerere, *Freedom and Unity*, Dar es Salaam, 1966, Übersetzung ins Deutsche von Tradukas GbR, Berlin, 2022.

In den 1950er-Jahren formierte sich im damaligen Tanganyika eine Unabhängigkeitsbewegung: die Tanganyika African National Union (TANU) mit ihrem Präsidenten Julius Kambage Nyerere. Auch Politiker*innen wie Bibi Titi Mohammed begeisterten Menschen für die Unabhängigkeit von der britischen Besatzung unter dem Motto *Uhuru na Umoja* (Freiheit und Einheit). Im Dezember 1961 wurde Tanganyika unabhängig, es schloss sich 1964 in einer Union mit Sansibar zu Tansania zusammen.

Ujamaa (*familyhood*, Gemeinschaftssinn) – als Konzept eines afrikanischen Sozialismus – war das angestrebte Gesellschaftsmodell. Dazu gehörte die Abschaffung ausbeuterischer

Strukturen und die Verstaatlichung der Produktionsmittel in einer demokratischen und solidarischen Gesellschaft. Diese Ziele wurden teils unter Zwang und gegen den Wunsch der Bevölkerung umgesetzt. Die Politiker*innen sahen die Grundlage für den afrikanischen Sozialismus in den vorkolonialen Gesellschaften verankert.

Es etablierte sich ein Einparteiensystem in Tansania, das 1992 aufgehoben wurde. Auf Druck der Weltbank und des Internationaler Währungsfonds gab die tansanische Regierung bereits in den 1980er-Jahren das Ideal sozialer, ökonomischer und politischer Gleichheit zugunsten der Entwicklung einer neoliberalen Wirtschaftsordnung auf.

MEINE NOTIZEN

Grid of 20 rows and 20 columns of dots for notes.

UNBEHAGEN AUSHALTEN

1. Die Ursache des Unbehagens ist zu ermitteln.

2. Die Ursache ist zu akzeptieren.

3. Die Ursache ist zu beheben.

4. Die Ursache ist zu vermeiden.

5. Die Ursache ist zu ertragen.

6. Die Ursache ist zu ignorieren.

7. Die Ursache ist zu umgehen.

8. Die Ursache ist zu entschuldigen.

9. Die Ursache ist zu entschuldigen.

10. Die Ursache ist zu entschuldigen.

„No Consent – No Object?“

Motto der Ausstellung, Berlin, 15.09.2022
Diese Vitrine ist leer. Bei den meisten ‚Objekten‘ aus Tansania im Ethnologischen Museum, Berlin, sind wir nicht sicher, ob das Einverständnis für ihre Präsentation in einer Ausstellung besteht. Wer aber kann die Erlaubnis oder das Einverständnis erteilen? Diese Frage bildet den Ausgangspunkt für die Werkstattausstellung. Wir haben uns deshalb entschieden, keine Originalobjekte zu zeigen, sofern kein Einverständnis vorliegt.



Abb. 9

24



Abb. 10

Das Diagramm verdeutlicht, dass der größte Teil der *cultural belongings* aus dem heutigen Tansania im Kontext der deutschen kolonialen Expansion (beginnend in den 1880er-Jahren) und Kolonialherrschaft (1885–1919) angeeignet und in das damalige Königliche Museum für Völkerkunde nach Berlin gesandt wurde (ca. 7000 Inventarnummern). Während der britischen Kolonialherrschaft eignete sich der überzeugte Nationalsozialist und Kolonialrevisionist Ludwig Kohl-Larsen in den 1930er-Jahren über 1300 ‚Objekte‘ an, die er dem Museum in Berlin schickte. Aus dem heute festländischen Tansania sind ca. 10 232 Inventarnummern in der Datenbank Ethnologischen Museums verzeichnet.

Herz der Finsternis – Herz Europas

Das Herz der Finsternis befindet sich am selben Ort wie das Herz Europas: tief, tief begraben unter Schichten von Stein. Unter den Mauern, am Ende verwinkelter Gänge, hinter schweren Türen befindet es sich. Ein Ort, an dem das Atmen schwerfällt. Eine Grabstätte in der Lebendiges, in der Geschichte, begraben wurde. In Vitrinen, hinter Glas, mit Kategorien, die von Unkenntnis zeugen, werden Erzählungen, die keine *weißen* sind, als Geiseln gehalten.

Josephine Apraku, 2022

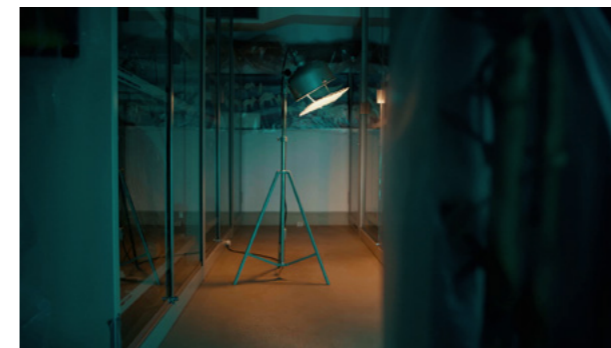
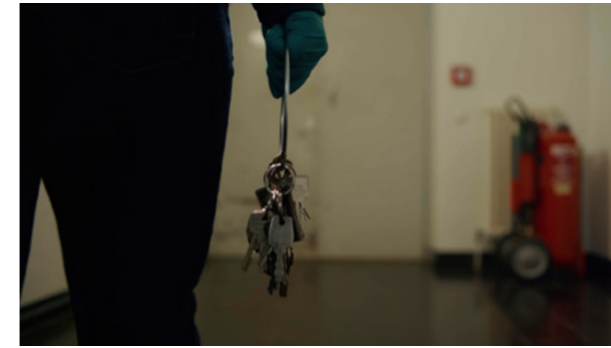


Abb. 11 – 16

Diese künstlerische Intervention entstand auf der Grundlage einer Idee der kritischen Berater*innen und des kuratorischen Teams.

Umgesetzt von:

Josephine Apraku: art director, director

David Buchholz: director of photography, assistant director, editor, producer

Vincent Engel: gaffer

Simone Nowicki: foley artist

© Apraku, Buchholz, Nowicki, 2022

Eine Videoproduktion von tellsomemore production

25

KOLONIALE FOTOGRAFIE

In den Händen der Kolonisator*innen war die Fotografie ein mächtiges Werkzeug. Das trifft auch auf die Herrschaftspraxis der Deutschen in Ostafrika zu. Fotografie wurde benutzt, um Selbst- und Fremdbilder herzustellen und koloniale Ausbeutung und Gewalt zu rechtfertigen. Die Aufnahmen waren in der Regel stereotypisierend und rassistisch.

Schwarze⁴ Menschen wurden von Fotograf*innen oft menschenunwürdig dargestellt und gegen ihren Willen fotografiert: Beispielsweise wurde gezeigt, wie sie *weiße* Personen tragen, oder sie wurden in Fesseln porträtiert. *Weiß*e Personen inszenierten sich häufig als mächtig und überlegen.

Landschaften wurden vielfach menschenleer dargestellt. Damit wurde fälschlicherweise behauptet, dass die Ressourcen, an denen sich das deutsche Kaiserreich bereichern wollte, vor Ort ungenutzt blieben und das Land brachlag. Die Fotografien wurden in Deutschland propagandistisch eingesetzt. Nach wie vor prägen diese Bilder Vorstellungen von Schwarzen und *weißen* Menschen, aber auch von den Gesellschaften in Tansania oder auf dem afrikanischen Kontinent insgesamt.

FOTOGRAFIE BEANSPRUCHT, DIE „WIRKLICHKEIT“ ABZUBILDEN, ZEIGT JEDOCH IMMER KONSTRUIERTE BILDER DAVON.

26



Abb. 17

WAS HAT DER* DIE FOTOGRAF*IN MIT DIESEM FOTO BEZWECKT?

WAS SEHEN SIE?

⁴ Schwarz ist eine Selbstbezeichnung und wird in diesem Text großgeschrieben. Der Begriff bezeichnet keine Hautfarbe, sondern eine soziale Position. Der Begriff „Schwarze Person“ ist eine explizite Abkehr von der Verwendung rassistischer Terminologie.



Abb. 18

27

Was kann ich über dieses Bild, diese Personen, diese Orte herausfinden?

Das Foto ist folgendermaßen in der Datenbank des Ethnologischen Museums einsortiert: Naturfotografie (Pflanzen, Vegetation) / Gruppenaufnahme (Personen) / Szenerie, Tätigkeiten
Es wurde auf einer Baumwollplantage bei Saadani im nordöstlichen Tansania aufgenommen.
Der*Die Fotograf*in wird nicht genannt. Wahrscheinlich entstand das Bild während einer Reise des Bankiers und Staatssekretärs des sog. Reichskolonialamtes Bernhard Dernburg im Jahr 1907. Und vermutlich gehört es zu einer Fotoserie, welche die Anwendung des Dampfpfluges auf „deutschen“ Plantagen dokumentiert. Saadani war seinerzeit ein wichtiges Handelszentrum in Nordost-Tansania, am Indischen Ozean nördlich von Dar es Salaam und Bagamoyo gelegen. Heute hat der Ort etwa 800 Einwohner*innen, er ist nicht weit vom Saadani-Nationalpark entfernt. Von seiner bedeutenden Geschichte zeugt eine Reihe von Ruinen.

WESHALB IST DAS MOTIV BEDEUTSAM? WARUM WOLLTE DER* DIE FOTOGRAF*IN GENAU DIESES BILD MACHEN?

Neben Kautschuk, Elfenbein und Sisal sollte in „Deutsch-Ostafrika“ der wasserintensive Baumwollanbau die wirtschaftliche Bilanz der deutschen Kolonien verbessern. Grundlage dafür war die Ausbeutung von Menschen und Ressourcen. Mit Fotografien wie dieser wurden die Kolonien als gewinnbringend für die deutsche Wirtschaft beworben und als Markt für deutsche Produkte, landwirtschaftliche Geräte und die Transportschiffahrt propagiert.

Zu diesem Zweck entstanden Fotografien, die den landwirtschaftlichen Reichtum darstellten. Die betroffenen Regionen wurden im Bild als unbewohnt und unbewirtschaftet inszeniert. Das Zielpublikum waren deutsche Industrielle und politische Entscheidungsträger*innen. Außerdem sollte die deutsche Öffentlichkeit von der Sinnhaftigkeit des „kolonialen Projekts“ überzeugt werden.

WER IST ABGEBILDET? WAS MACHEN DIE ABGEBILDETEN PERSONEN UND WURDE NACH IHREM EINVERSTÄNDNIS GEFRAGT?

Während private Unternehmen profitierten, waren die Kolonien für den Staat des Deutschen Reiches Verlustgeschäfte. Die erhofften Erträge blieben aus. Um die Bevölkerung zur Arbeit auf den Feldern zu nötigen, führte die Kolonialregierung in „Deutsch-Ostafrika“ zwei Maßnahmen durch. Zunächst sollte pro Haus eine Steuer gezahlt werden, die über Arbeit abgegolten wurde.

Die Ostafrikaner*innen leisteten Widerstand. Als sie die Arbeit verweigerten und für Verzögerungen sorgten, wurde die Steuer verschärft: Ab 1905 musste jeder erwachsene Mann einen bestimmten Betrag abarbeiten oder geldlich begleichen. So hatten die Menschen immer weniger Zeit, ihre eigenen Felder zu bestellen.

Diese Fotografie führte dem deutschen Publikum vor, dass es in der Kolonie „Deutsch-Ostafrika“ neben Anbauflächen auch „günstige“ Arbeitskräfte gab.

WELCHE UNTERDRÜCKTEN UND IGNORIERTEN GESCHICHTEN VERSTECKEN SICH HIER? WAS BLEIBT UNSICHTBAR? WAS SEHEN SIE NICHT?



Abb. 19

Die Menschen, die damals im Gebiet des heutigen Tansania lebten, leisteten von Anfang an Widerstand gegen die deutsche koloniale Herrschaft und Ausbeutung. Im Süden Tansanias formierte sich 1905 eine neue Form der Opposition, als sich erstmals mehrere Bevölkerungsgruppen über die Grenzen ihrer Gebiete hinweg zusammenschlossen. Der Maji-Maji-Krieg begann, als Menschen aus Protest gegen das ausbeuterische Steuersystem ein „deutsches“ Baumwollfeld in Nandete (im Süden des heutigen Tansania) zerstörten. Motiviert durch prophetische Aufrufe zum Widerstand und die Vorstellung von einer schützenden Medizin – des *maji* (Wasser) – zogen im südlichen Tansania militärische Verbände in den Krieg gegen die deutsche Kolonialmacht.

Dieses Foto eines Baumwollfeldes mit arbeitenden Personen (von 1907) wurde zu dem Zeitpunkt aufgenommen, als die deutsche Kolonialarmee die Widerstandskämpfer*innen brutal niederschlug und eine Strategie der verbrannten Erde anwandte. Etwa 300 000 Menschen wurden getötet oder starben infolge der gezielten Vernichtung ihrer Lebensgrundlagen.



Koloniale Fotografien entstanden in einem Unrechtskontext. Abgebildete Personen wurden in der Regel nicht gefragt, ob sie fotografiert werden wollten und wurden oft in erniedrigender Weise dargestellt. Die Fotografien dienten den Interessen der Herrschenden, weshalb ein sensibler Umgang mit den historischen Aufnahmen wichtig ist. Das Bild des Baumwollfeldes wurde in der Ausstellung auf mehrere Stoffbahnen projiziert (siehe Abb. 18). Dadurch entstanden Brechungen, das Foto war nicht als Ganzes zu sehen. Je nach Position warfen Besucher*innen einen Schatten auf die Fotografie und konnten durch die Installation hindurchgehen. Durch diese Brechungen und Möglichkeiten zur Interaktion wurde dem historischen Foto einerseits Wirkmächtigkeit genommen und andererseits sein Kontext kritisch thematisiert.

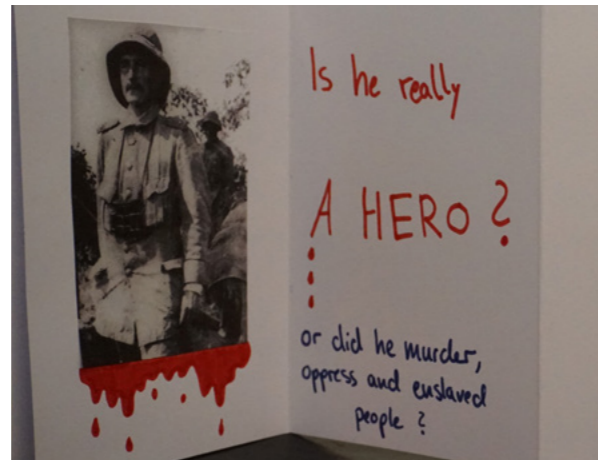


Abb. 20 – 23

(WELT-)BILDER HINTERFRAGEN UND GESTALTEN

Was hat die Fotografie einer „Safari“ im Reisekatalog mit Kolonialismus zu tun? In der Zeit der europäischen Kolonialherrschaft wurde Fotografie zu einem wichtigen Instrument der Herrschenden. Beispielsweise wurden Schwarze Menschen oft nackt und herabwürdigend, *weiße* Menschen hingegen in dominanter Pose dargestellt. Landschaften wurden zu Propagandazwecken oftmals menschenleer und ressourcenreich gezeigt.

Der koloniale Blick prägt durch Kunst und Medien wie Fotografien, Magazine oder Filme bis heute unsere Weltbilder. In dem Workshop „(Welt)Bilder. Koloniale Fotografien lesen“ wurde diese Propagandafunktion thematisiert und untersucht, wie der koloniale Blick auch zeitgenössische Fotografie und heutige Magazine prägt.

In Workshops erstellten Schüler*innen-Gruppen sog. „Zines“, kleine faltbare Magazine. Mittels Collagetechniken arbeiteten sie mit historischen und zeitgenössischen Fotografien und setzen neue Bildwelten zusammen, die einen kritischen Blick auf Kolonialismus und koloniale Fotografie ermöglichen. Die entstandenen Zines wurden Teil der Ausstellung. Nach jedem Workshop wurden die erstellten Hefte der Schüler*innen in die Ausstellung gebracht, sodass im Lauf der Zeit ein ganzes Regal mit diesen Dokumenten aus der Perspektive junger Menschen entstanden ist.

MEINE NOTIZEN

A large grid of dotted lines for taking notes, consisting of 20 rows and 30 columns.

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

KOLONIALE ARCHIVE UND IHRE LEERSTELLEN

Archive bewahren Zeugnisse der Vergangenheit auf. Das Auswählen und Ordnen unterliegt u. a. Weltanschauungen und Machtinteressen. Auch Museen bilden mit den ‚Objekten‘, die sie verwahren, und allen schriftlichen Informationen dazu Archive. Doch wer entscheidet, welche Geschichten erinnert und welche vernachlässigt werden? Welche Archive sind in Europa anerkannt und welche gelten als nicht relevant? Viele Museen sind Spiegel der kolonial-rassistischen Ordnung der Welt im 19. Jahrhundert. ‚Objekte‘ der europäischen Kunst und Geschichte kamen in spezifische Museen. Kunst- und Kulturobjekte aus Asien, Afrika, den Amerikas, Ozeanien und Australien hingegen wurden zu „Ethnografica“ abgewertet und die Herkunftsgesellschaften als „kunstlos“ und „geschichtslos“ diffamiert.

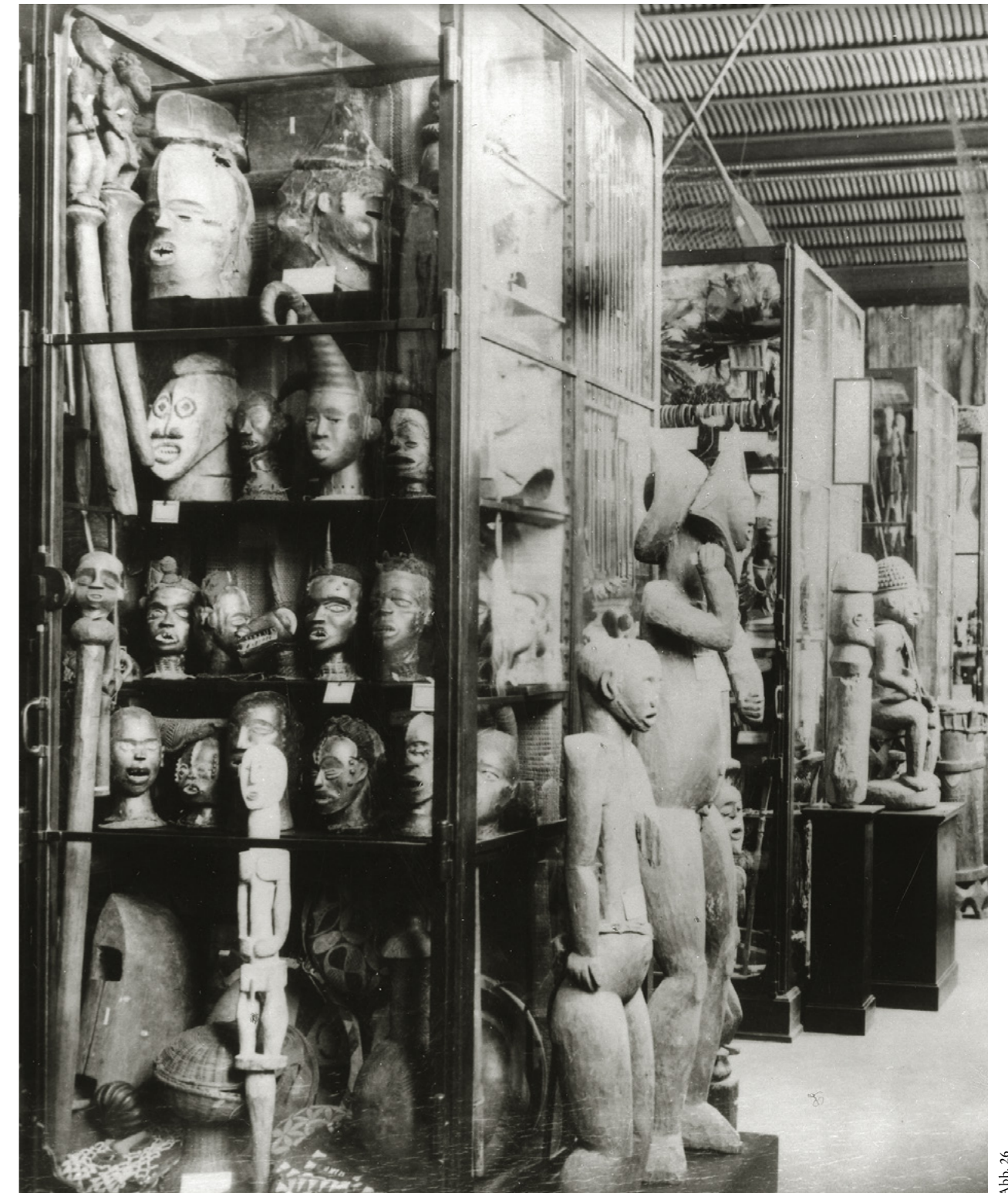
Das 1886 eröffnete Königliche Museum für Völkerkunde versuchte, so viele Artefakte wie möglich zu erwerben und zu klassifizieren. Dafür bauten Museumsmitarbeiter*innen Netzwerke zu Museen auf der ganzen Welt auf und pflegten besondere Beziehungen zu Militärangehörigen, Siedler*innen, Missionar*innen und Wissenschaftler*innen in den kolonisierten Regionen. Mit einem Bundesratsbeschluss von 1889 wurde das Museum zentrale „Sammelstelle“ für „ethnografische“ ‚Objekte‘ aus den Kolonien. Die Berliner Ethnologen nahmen auch gewaltsame Aneignungen (Raub, Erpressung, kriegerische Handlungen u. Ä.) billigend in Kauf. Durch diese Sammelwut war das Museum bald mit der Verwaltung und Archivierung der Bestände überfordert.

Nicht alle Güter, die sich die deutschen Kolonialtruppen aneigneten, wurden ins Museum gebracht. In kontinuierlich stattfindenden Kriegszügen wurden unzählige Menschen von den deutschen Kolonisierenden und den Kolonialtruppen getötet. Sie plünderten Vieh und Elfenbein und zerstörten Häuser und Felder. Als die Deutschen nach dem Ersten Weltkrieg die Herrschaft über das Gebiet „Deutsch-Ostafrika“ aufgeben mussten, zerstörten sie teilweise die Archive der Kolonialverwaltung.

Dort befanden sich auch konfiszierte Papiere lokaler Führungspersonlichkeiten. Am Ende des Zweiten Weltkriegs transportierte die sowjetische Armee Teile der sog. ‚Sammlung‘ des Berliner Museums für Völkerkunde in die Sowjetunion. Ein großer Teil der Bestände kam nach dem Mauerfall zurück nach Berlin. Andere zur ‚Sammlung‘ gehörende Dinge – etwa zahlreiche Karteikarten zu den ‚Objekten‘ aus Afrika – wurden während des Krieges zerstört. Bedeutende ‚Objekte‘, die im Inventar des Museums verzeichnet sind, blieben verschollen und gelten heute als „vermisst“.

WAS WURDE NICHT MITGENOMMEN?

Die Bestände des Berliner Ethnologischen Museums erheben den Anspruch, „traditionelle Kulturen“ zu repräsentieren. Tatsächlich reproduzieren sie das falsche europäische, kolonial-rassistische Bild von geschichtslosen und unveränderlichen Gesellschaften. Dinge, die nicht in dieses Bild passten, wurden nicht ins Museumsdepot aufgenommen. Ostafrika war seit dem 19. Jahrhundert in den kapitalistischen Weltmarkt integriert. Zahlreiche Güter wurden aus Asien, Europa und Amerika importiert: u. a. Tücher, Kleidung, Kupfer und Messingdraht, Glasperlen. Luxusgüter, wie französische Spiegel oder Champagner, waren ebenfalls verbreitet, und vor allem wurden unzählige Feuerwaffen aus Europa eingeführt. Die weit zurückreichenden trans-regionalen und globalen Verflechtungen afrikanischer Gesellschaften wurden von der europäischen Geschichtsschreibung und durch die „Sammel“-Politik der Museen lange Zeit unsichtbar gemacht und verleugnet.



Zu Beginn der kolonialen Expansion waren ostafrikanische Akteur*innen wie der Herrscher Mirambo, dem diese Pfeife zugeschrieben wird, weit mächtiger als koloniale Akteur*innen wie Hermann von Wissmann. Wissmann und seine Begleiter*innen verfügten über keinerlei Ressourcen, als sie Anfang der 1880er-Jahre auf Mirambo trafen, der ihnen mit Geld und Tauschwaren aushalf. Als Zeichen seiner Gunst schenkte Mirambo Wissmann diese Pfeife.

Mirambo's großzügige Geschenke, die Wissmann zudem aus einer „Verlegenheit“ halfen, sind Zeichen der selbstbewussten Position, die er Wissmann gegenüber gönnerhaft einnahm. Ob Letzterer Interesse an ethnografischen Objekten bekundet hatte oder ob er diese einfach so erhielt, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor. Lediglich der Pfeifenkopf, nicht aber die Champagnerflaschen oder Gewehre von Mirambo gelangten in den Besitz des Museums in Berlin. Die weitreichenden Handelsbeziehungen von Mirambo wurden durch die selektive Aneignung durch die Berliner Ethnologen unsichtbar gemacht und damit zeitgenössische und historische transregionale und globale Verflechtungen afrikanischer Gesellschaften.

Mtyela Kasanda, auch Mirambo genannt (ca. 1840–1884), war ein bedeutender Herrscher bei den Nyamwezi. Sein Titel lautete *ntemi*, er herrschte über ein großes Gebiet vom Viktoriasee über das heutige zentrale Tansania bis zum Tanganyikasee. Darüber hinaus kontrollierte er zahlreiche Handelsrouten und sicherte seinen Einfluss durch gewinnträchtigen Handel, vor allem mit Elfenbein. Mirambo kaufte Feuerwaffen, Munition und andere Güter ein. Die bewaffneten und gefürchteten Gefolgsleute – die *ruga-ruga* – sicherten seine Macht.

Hermann von Wissmann (1853–1905) war ein deutscher Militäranghöriger. Er kartografierte im Auftrag europäischer Machthaber*innen afrikanische Gebiete, rekrutierte afrikanische Soldaten und baute eine Kolonialarmee unter deutschem Befehl auf. Mit dieser versuchte er, den Herrschaftsanspruch der politischen und wirtschaftlichen Eliten des Deutschen Kaiserreichs in Ostafrika gewaltsam durchzusetzen. Die dortigen Gesellschaften leisteten heftigen Widerstand. Wissmann war unter anderem 1895/96 sog. Gouverneur von „Deutsch-Ostafrika“.

„Mirambo hatte mir zum Empfange eine schöne junge Kuh und zwei Flaschen Champagner, wenn ich nicht irre von der Marke Pomery & Greno, geschenkt. [...] Meine Leute beschwerten sich bei mir, daß sie für die erhaltenen Perlen hier nichts kaufen könnten, da man Zeug verlange. Da ich keine Stoffe hatte, erzählte ich Mirambo meine Verlegenheit. Er schickte sofort in sein Haus und ließ 4 Stück Zeug à 40 Ellen holen und mir überreichen. Ich fragte ihn, ob ich den Betrag von ca. 32 Dollar in Tabora an ihn zahlen könne, er sagte indeß, er habe weder dort noch irgendwo Verbindung, und ich möchte das kleine Geschenk von ihm annehmen. Weiter fügte er hinzu Pfeile, Bogen und Speere aus seiner Waffenfabrik, eine von ihm selbst zurechtgemachte Pfeife, deren Kopf aus einem Speckstein, der nördlich von hier gefunden wird, geschnitzt war.“

Hermann von Wissmann, *Unter deutscher Flagge quer durch Afrika von West nach Ost*, Berlin, 1889.

„Um die vielen Geschenke und Beweise der Freundschaft, die ich hier erhalten hatte, nach Möglichkeit zu erwidern, bot ich Mirambo eine Büchsfinte an, die Pogge mir gelassen hatte. Mirambo sagte mir, er möchte nicht, daß ich glaube, daß er mir in Erwartung eines Gegengeschenkens mit einigen Kleinigkeiten ausgeholfen habe, nehme aber das Gewehr als Zeichen der Freundschaft an.“

Hermann von Wissmann, *Unter deutscher Flagge quer durch Afrika von West nach Ost*, Berlin, 1889.

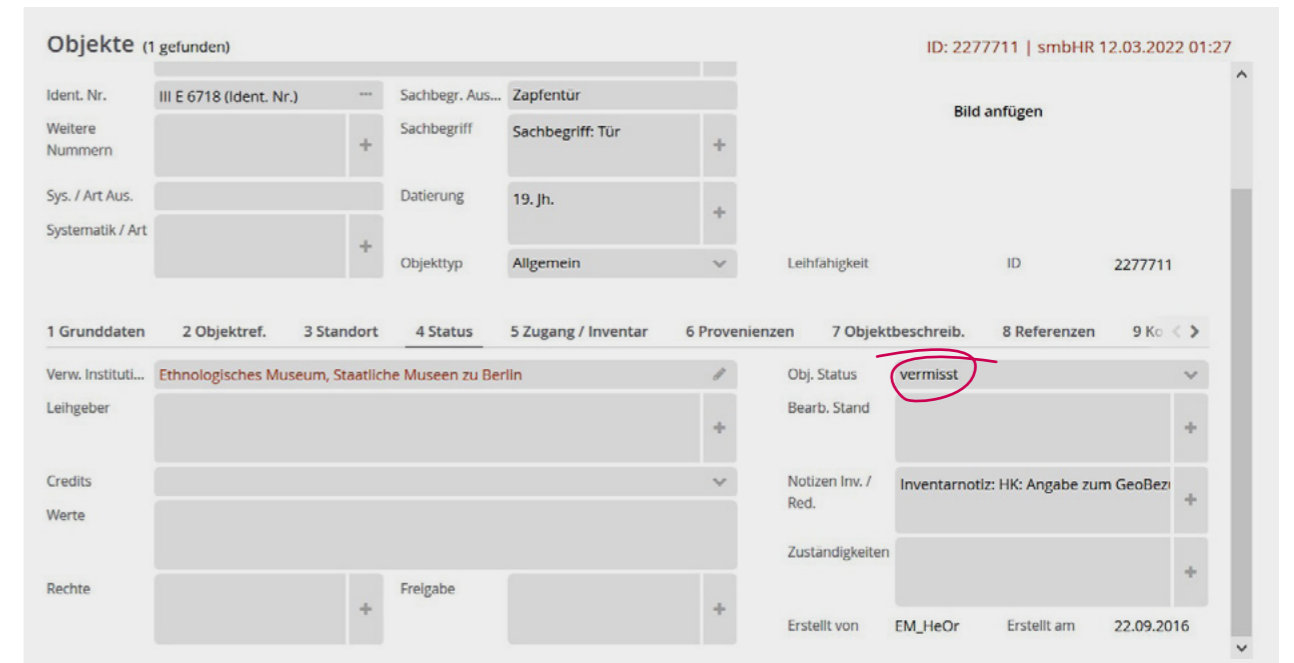


Abb. 27

WIE RESTITUIERT MAN EIN „VERMISSTES“ OBJEKT?

MEINE NOTIZEN

A grid of 20 columns and 15 rows of small green dots, intended for taking notes.



Ethnologisches Museum
Staatliche Museen zu Berlin

Objektbezeichnung

Tabakpfeifenkopf

Titel

Identifikations-Nr.

III E 1564

Ausstellungssektion

242.2.6.1.2. Feuerwaffen



Geographischer Bezug

;Tansania

historische Angabe (Hauptkatalog): **Unyamwesi** (Unyamwezi)

Personen/Körperschaften

Sammler: Hermann von Wissmann (4.9.1855 - 15.6.1905)

Vorbesitzer: Mirambo (Mweta Kasanda) (ca. 1840 - 1884)

Maßangaben

11,2 x 14 x 5,8 cm

< 2 kg

Material/Technik

Material: Stein (Speck-)

Zustand

1. unbedenklich/ gut (03.03.2015)

Kurze Beschreibung

Kurze Beschreibung: Hauptkatalog:

" Tabaks=Pfeifenkopf aus Stein von Mirambo. Unyamwezi. 14 cm lang "

Beschreibung:

Form: Schlank konischer Pfeifenkopf mit weit trichterförmigem Rand.

Spitzes Knie. Rohrstützen mit flachwulstigem Absatz (Wie bei Bambus)

Muster: Partiel Linienmuster

Farbe: Pastelgrün

Erhaltungszustand: Kleinste Fragmente fehlen.

Systematik

Andere Nr.

Sammler-Nr.: 131

Vorbesitzer

Erwerbungsdatum

1883

Bemerkungen

HK geprüft [HeOr]; GeoBezug geprüft [PI]

Wie lange dauert es, die ausschließlich deutschen Angaben von mehr als einer Million Objektnummern in der Datenbank des Ethnologischen Museums ins Englische oder in andere Sprachen zu übersetzen?
Alle

Wie hat Mirambo die Pfeife genannt?
Wie wurde das Objekt in der Sprache der Nyamwezi bezeichnet?
Kristin

Welche Kategorien wurden hier ignoriert oder vergessen?
Jocelyne

Normalerweise werden keine Namen von Ostafrikaner*innen erwähnt.
Warum wird Mirambo hier genannt?
Paola

Wurde das Objekt verwendet?
Wie wichtig war die Pfeife für Mirambo?
Für wen ist die genaue Beschreibung der Äußerlichkeiten hilfreich?
Jocelyne

METHODE:
„GEGEN DEN STRICH UND ZWISCHEN DEN ZEILEN LESEN“

Wer entscheidet, wie Geschichte erzählt, Fakten erinnert und Perspektiven sichtbar gemacht werden? Diejenigen, die Archive anlegen, haben Macht über eine Erzählung. Die in der Datenbank angelegten Begriffe und Kategorien wie „Vorbesitzer“ und „Sammler“ selbst sind nicht neutral und daher problematisch. Es fehlen meist Informationen zu Bedeutungen und Funktionen der *cultural belongings*. Es ist auch unbekannt, wie Ostafrikaner*innen die Aneignung durch kolonialisierende Europäer*innen bewerteten. Leerstellen, eurozentrische Kategorien und auch faktische Fehler ziehen sich durch die Bestände der Museumsdatenbank. Um diese Archive sensibel „gegen den Strich“ und „zwischen den Zeilen“ zu lesen, sind in der Ausstellung z. B. manche Informationen pink hinterlegt. Ein im Museum übliches Datenblatt, hier des „Tabakpfeifenkopfs“ (siehe Abb. 28), ist außerdem mit einem hinterfragenden Dialog in Sprechblasen versehen: Was macht eigentlich ein „Sammler“? Ist der angegebene Ort korrekt? Welche Kategorien wurden ignoriert oder vergessen? Wer entscheidet darüber, wie die ‚Objekte‘ geordnet werden?

Abb. 28

In der Ausstellung „Leerstellen.Ausstellen“ gab es verschiedene interaktive Elemente, eines davon war das Fadendiagramm. Es lud Besucher*innen dazu ein, sich mit „alltäglichen“ Archiven auseinanderzusetzen und einen Faden entlang verschiedener Antwortmöglichkeiten festzubinden. Was sind Archive? Mit welchen Archiven kommen Sie in Berührung?

1. Nehmen Sie einen Stift.

2. Beginnen Sie am Startpunkt.

3. Von links nach rechts:
Lesen Sie die Fragen, wählen Sie aus den möglichen Antworten und zeichnen Sie eine Linie entlang der Antworten auf.

42

START-
PUNKT

➤ MEIN ALTER IST ...

- über 75
- 71–75
- 66–70
- 61–65
- 56–60
- 51–55
- 46–50
- 41–45
- 36–40
- 31–35
- 26–30
- 21–25
- 16–20
- 11–15
- unter 10

ICH HABE DAS
HUMBOLDT FORUM
BEREITS BESUCHT.

• Ja

• Nein

VERSCHIEDENARTIGE
ARCHIVE LASSEN SICH
UNTERSCHIEDLICH
NUTZEN. AM LIEBSTEN
MACHE ICH FOLGENDES ...

- Tagebuch schreiben und lesen
- In der Bibliothek lesen
- Mit Eltern / Großeltern / Älteren sprechen
- Durch das Internet browsen
- In Datenbanken und Dokumenten lesen
- Gesang, Sprechgesang und Gedichten zuhören
- Dokumentationen und andere Filme anschauen
- In Museen und Ausstellungen gehen
- Erinnerungsorte besuchen
- Familiendokumente und -fotoalben betrachten
- Ein hier nicht genanntes Archiv nutzen

ICH DENKE,
DIESE ARCHIVE ...

- sind neutral
- sind etwas Persönliches

ICH DENKE,
DIESE ARCHIVE ...

- dokumentieren die Wirklichkeit
- sind parteiisch
- sind jedes Mal anders
- sind gut sortiert
- sind unfair
- sind emotional
- sind frei von Vorurteilen
- sind voreingenommen
- sammeln vieles
- sind sachlich
- zeigen nur einen Teil der Geschichte/n

43

END-
PUNKT



JE MPICA
PICHA ALIKUWA
NA DHUMUNI
CANI WAKATI
WA KUPICA
PICHA HII?

WAS HAT
DER'DIE
FOTOCRAF
MIT DIESEM
FOTO
BEZWECKT?

WHAT WAS
THE PHOTO
CRAPHER'S
PURPOSE IN
TAKING THIS
PICTURE?

HUONI
NINI?

WAS
SEHEN
SIE
NICHT?

WHAT
DONT
YOU SEE?

UNAONA
NINI?

WAS
SEHEN
SIE?

WHAT
DO YOU
SEE?

KUKUMBUKA

EPININFDNI

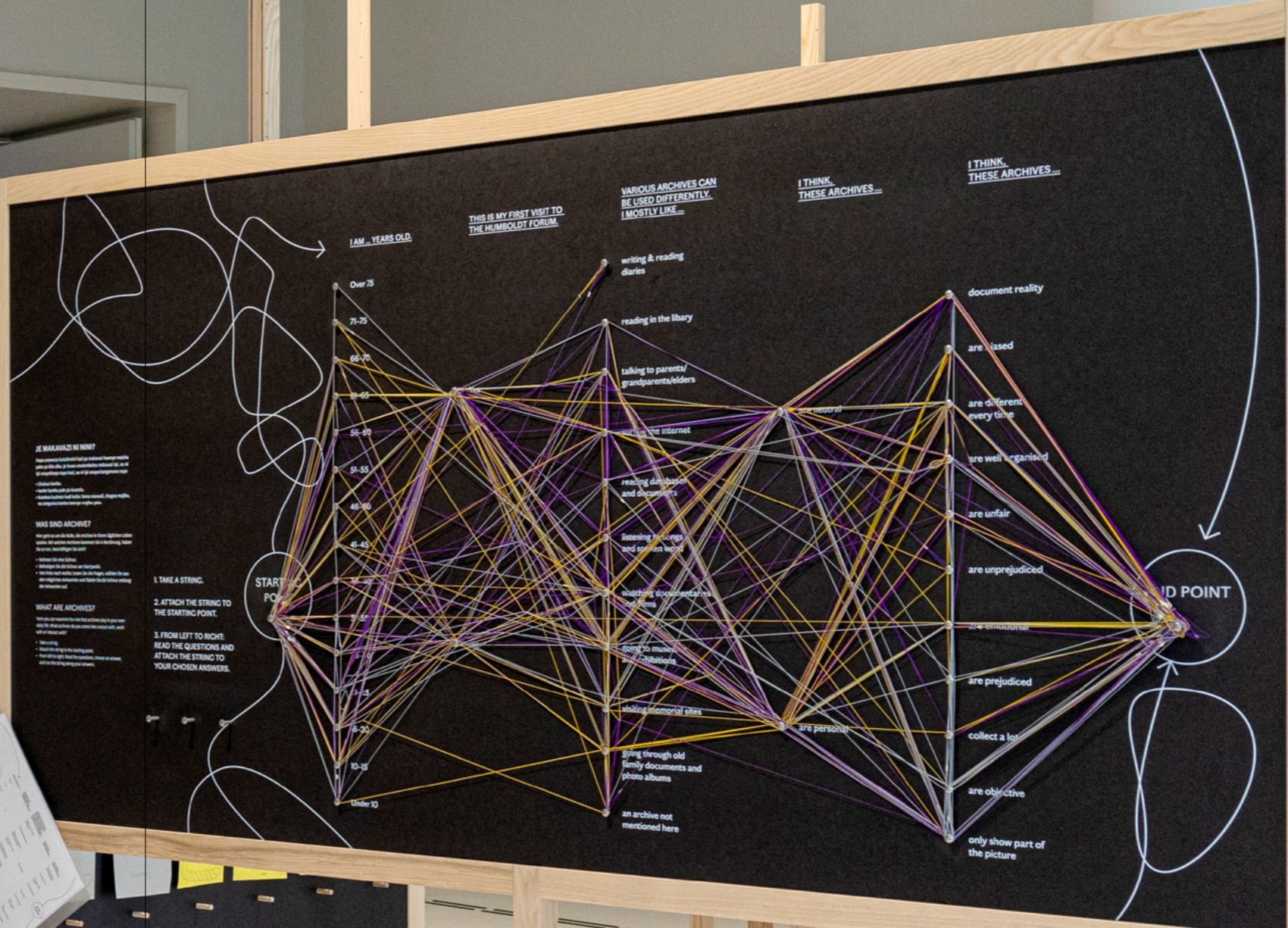
DEAFADFD

Text panel on the left wall, top section.



Text panel on the left wall, middle section.

Text panel on the left wall, bottom section.





DER SUBJEK
IT AN OBJEC
UBJECT?
UBJECT?

IACHA PEN
CKE HAT
HINTERL
DID THE RO
AMES

KUANGALIA
NEU
RE-
MPYA
BETRACHTEN
ASSESS

"ES IST KOMPLIZIERT" ?

„OBJEKTE“ – NEU BETRACHTET

„Objekte“ sind in menschliche Beziehungen und Interaktionen eingebettet. In diesen Vitrinen sehen Sie Stellvertreter*innen für vier „Objekte“.

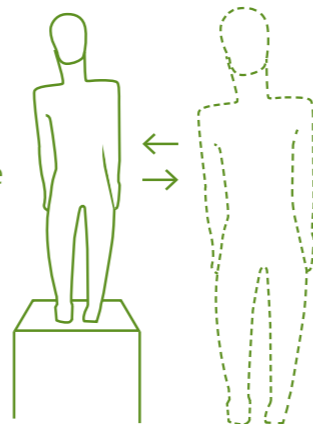
Wir möchten die uns bekannten Fragmente ihrer Geschichte erzählen: von den Menschen, die die „Objekte“ benutzten, von der Rolle der „Objekte“ in der Gesellschaft, aber auch von den Ereignissen der Gewalt, welche Vorbesitzer*innen und „Objekte“ erfahren haben.

Woher kennen wir – das *weiße* kuratorische Team – diese fragmentarischen Geschichten? Wir forschen im kolonialen Archiv, das einige Informationen bereithält, aber auch viele Leerstellen beinhaltet, Vorurteile und Rassismen wiederholt. Wir versuchen dieses Archiv „gegen den Strich“ und „zwischen den Zeilen“ zu lesen. Daher markieren auch in diesem Ausstellungsbereich die pinkfarbenen Flächen Leerstellen – und damit die Grenzen unseres Archivs und unserer Perspektiven.

Drei der vier „Objekte“ wurden gewaltvoll angeeignet. Wir wissen nicht, inwieweit Menschen aus den Herkunftsländern und -regionen heute mit deren Präsentation einverstanden wären. Beim vierten „Objekt“ wissen wir nicht, ob der ursprüngliche Besitzer einer Präsentation im Museum zugestimmt hat. Deshalb sehen Sie hier nicht die Originale, sondern Stellvertreter*innen.

METHODE: STELLVERTRETER*INNEN SPRECHEN LASSEN

Dem Motto der Ausstellung „No Consent – No Object?“ folgend, waren die vier „Objekte“ im Zentrum der Ausstellung nicht im Original zu sehen. Um ihre Geschichten dennoch erzählen zu können, wurden sie in der Ausstellung als 3D-Druck, künstlerische Zeichnung oder Umrisslinie präsentiert. Die Figur *kigiilya* war z. B. als weißer 3D-Druck mit pink markierten Wunden präsentiert (siehe Abb. 39). So wurde das Original nicht ohne Einverständnis gezeigt, aber seine von Brutalität geprägte Geschichte dennoch sichtbar gemacht. Dieser Ansatz bietet eine respektvolle, sensible Repräsentation von Kulturgütern in Ausstellungen, die zu Diskussionen anregt.



MEINE NOTIZEN

Ein großes, leeres Gitternetz für Notizen, bestehend aus 20 Spalten und 25 Reihen von Punkten.

KIGIILYA.

EINE MENSCHLICHE FIGUR AUS HOLZ VON DER INSEL BUKEREBE IM VIKTORIASEE



Abb. 35

Gewalt ist in die Figur eingeschrieben, die Markierungen machen sie sichtbarer. *Kigiilya* wurde im gewaltsamen Kontext des Kolonialismus geraubt, zur Schau gestellt und beschädigt. Die Figur steht in einem besonderen Zusammenhang mit Machtbeziehungen und Herrschaftsausübung, sowohl in der vorkolonialen als auch in der nachkolonialen Zeit. Viele Akteur*innen stehen mit ihr in Verbindung: die *bakama* (Könige) von Bukerebe und ihre Ahn*innen, politische Eliten, Handelskarawanen der Nyamwezi, katholische Missionar*innen und ostafrikanische Katechist*innen, deutsche Militärs, Forschungsreisende (als Akteur*innen der kolonialen Eroberung), Mitarbeiter*innen des Museums für Völkerkunde in Berlin sowie der tansanische Schriftsteller Aniceti Kitereza, Enkel des *omukama* Machunda, u. v. m.

58

HANDELT ES SICH UM EIN ‚OBJEKT‘ ODER EIN SUBJEKT?

— Die deutsche Kolonialarmee führte 1895 Krieg gegen *omukama* (Herrschertitel) Rukonge, seine Anhänger*innen und die Bevölkerung von Bukerebe im Viktoriasee. Die deutschen Soldaten raubten die für Rukonge sehr wichtige Figur. Sie wurde in der katholischen Missionsstation der Weißen Väter (Pères Blancs) auf Bukerebe zur Schau gestellt. Eine Gruppe von Gläubigen schlug die Figur mit Stöcken und verstümmelte sie. Den Bewohner*innen der Insel Bukerebe sollte wohl die Machtlosigkeit ihres einstigen Herrschers vor Augen geführt werden. Der Leutnant Paul Kollmann eignete sich die stark beschädigte Figur 1897 an und „schenkte“ die geraubte *kigiilya* im selben Jahr dem Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin.

— *Kigiilya* war ein Symbol der Macht des ab ca. 1870 herrschenden *omukama* Rukonge. Sein Vorgänger und Vater, Machunda, der u.a. als angesehener Regenmacher für die Fruchtbarkeit des Landes und folglich für das Wohlergehen der Menschen verantwortlich war, hatte sie angeblich von einem*r namentlich nicht überlieferten Nyamwezi erhalten. Der*die Künstler*in war mit einer Karawane aus Tabora gekommen und hatte die Figur während seines*ihres Aufenthalts in Bukerebe geschnitzt. Am Tag der Fertigstellung verstarb Machundas Onkel Kinabo. Der Legende nach übertrug Machunda dessen Geist auf die Figur – und bewies so seine Macht.

Auch der Sohn Rukonge nutzte die Figur, indem er sie als Zeichen der eigenen Macht seinen Berater*innen, ranghöchsten Kerebe und wichtigen Besucher*innen präsentierte. Rukonge bewahrte *kigiilya* in seinem persönlichen Schlafhaus (*naruzwi*) auf, die Wächterin Muzubwa bewachte die Figur und kümmerte sich um sie.



Abb. 36

BESITZT KIGIILYA MACHT?

WELCHE LÜCKE HAT DER RAUB DER FIGUR HINTERLASSEN?

„Wie wäre es, wenn die Deutschen als Zeichen der Versöhnung auf die Insel kämen und mir helfen würden, den alten Palast, *Bukindo Nkoko-ro*, den Palast von König Lukonge und seinen Vorfahren, wieder aufzubauen und als Museum einzurichten. Damit *kigiilya* sicher nach Hause kommen kann. Und die Insel und unsere Familien der ehemaligen rivalisierenden Könige endlich wahren Frieden finden können.“

Omukama Talengwa Kaseza Lukumbuza in Berlin, Juni 2023, Übersetzung in Deutsche von Silke Körber, Berlin, 2024.

59

WARUM HEISST DIE FIGUR KIGIILYA?

— *kigiilya* · Tansania, Bukerebe (Ukerewe) · 19. Jh. · Holz · 114 × 31 × 16,5 cm · Urheber*innen, Nutzer*innen, Verwahrer*innen, Besitzer*innen: namentlich nicht bekannte*r Künstler*in aus Zentral-Tansania (Nyamwesi?); *omukama* Melange Buyanza Machunda bis 1870; *omukama* Muhase

Itugara Rukonge; Muzubwa, Angehörige der Abazubwa-Verwandtschaftsgruppe, bis 1895; Soldaten der deutschen Kolonialarmee bis 1895/96(?); Missionar*innen und Katechist*innen der Weißen Väter (Pères Blancs) bis 1897; Paul Kollmann bis 1897; seit 1897 Königliches Museum für Völkerkunde, Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, III E 5529)

— *Omukama* Talengwa Kaseza Lukumbuza, ein Nachfahre des *omukama* Rukonge besuchte im Juni 2023 für drei Tage die Depots des Ethnologischen Museum Berlin in Dahlem und die Werkstatt-Ausstellung im Humboldt Forum. Neben weiteren Kulturgütern aus Bukerebe, die aus den Schränken des Depots genommen wurden, war es vor allem *kigiilya*, die*der im Mittelpunkt stand. Wir sprachen mit dem *omukama* über vergangene und gegenwärtige Bedeutungen der Figur und andere im Depot des Ethnologischen Museums aufbewahrten *cultural belongings* für die Kerebe.

TASCHE MIT MEDIZINISCHEN ‚OBJEKTEN‘



Abb. 37

Die Tasche mit 96 medizinischen ‚Objekten‘ eröffnet uns viele Perspektiven: Zum einen repräsentiert die Tasche die wichtige gesellschaftliche Stellung der Heiler*innen im damaligen Ostafrika. Von den Vertreter*innen der deutschen Kolonialmacht wurden sie gar als Schlüssel-figuren des Widerstandes im Maji-Maji-Krieg betrachtet und deshalb gefangen genommen und exekutiert.

Darüber hinaus symbolisiert die Tasche die menschenverachtende Sammelwut der Berliner Ethnologen in Komplizenschaft mit deutschen Militärangehörigen. Koloniale Kriegsführung war ein wichtiger Teil der Aneignungspraxis.

Die über ein Jahrhundert im Depot vergessene und verschollen geglaubte Tasche steckt voller Wissen zu medizinischen Praktiken, die auch heutigen Heiler*innen noch vertraut sind. Während einer Forschungsreise tansanischer Wissenschaftler*innen und Künstler*innen nach Mohoro (2017) teilten die heute praktizierenden Heiler*innen ihr Wissen über einige der ‚Objekte‘.

Die Tasche und ihr gesamter Inhalt sind sensible ‚Objekte‘, die ursprünglich allein für die Handhabung durch eine*n Heiler*in bestimmt waren und nicht den Blicken der Öffentlichkeit ausgesetzt werden sollten. Zudem steht fest, dass die Tasche gewaltvoll entwendet wurde. Deshalb wurde in der Ausstellung stellvertretend eine Zeichnung der Tasche gezeigt, angefertigt von dem tansanischen Künstler Amani Abeid.

60

— Die Geschichte der Tasche mit den medizinischen ‚Objekten‘ hat mit dem Widerstand der ostafrikanischen Bevölkerung im Maji-Maji-Krieg (1905–1907) zu tun. Sie gehörte ursprünglich einem*r Heiler*in im südlichen Tansania. Einer der bekannten Heiler war Kinjeketile Ngwale (auch Kinjikitile), der aufgrund seiner Prophezeiungen und der Zubereitung eines heiligen Wassers (*maji*) zu einer Schlüsselfigur für den Maji-Maji-Krieg wurde. Schon 1905 wurde er deshalb von der deutschen Kolonialarmee verfolgt, gefangen genommen und schließlich, vermutlich im selben Jahr, in Mohoro exekutiert. An diesem Ort kam ebenfalls diese Medizintasche in den Besitz der Deutschen. Als „Kriegsbeute“ wurde die Tasche auf Vermittlung der Kolonialabteilung des Auswärtigen Amts schließlich 1907 an das Museum für Völkerkunde nach Berlin gesandt. Dort wurde sie unter der rassistisch abwertenden Bezeichnung „Sack aus Tierhaut mit Utensilien eines Zauberers“ in den historischen Hauptkatalog eingetragen.

— Im unabhängigen Tansania der 1960er-Jahre stellten Politiker*innen und Wissenschaftler*innen den Maji-Maji-Krieg häufig als Ursprung der nationalen Unabhängigkeitsbewegung dar. Dabei wurde die überregionale Einigkeit der verschiedenen Gesellschaften während dieses Krieges betont. Präsident Julius Nyerere und seine TANU-Partei förderten den Zusammenhalt der Bevölkerung, um ihre Politik des afrikanischen Sozialismus (*Ujamaa*) zu stärken.

Bei der Aufarbeitung der Ereignisse des Maji-Maji-Krieges wurden daher Themen wie die Kollaborationen mit den Deutschen oder unterschiedliche Machtinteressen der einzelnen Kriegsparteien vernachlässigt. Aber nicht nur in der Geschichtswissenschaft wurde der Maji-Maji-Krieg diskutiert, auch im tansanischen Theater. Ebrahim Husseins historisches Drama *Kinjeketile* (1969) ist international bekannt. Das Stück wurde auch in der DDR publiziert.



Abb. 38

61

— Tasche mit medizinischen ‚Objekten‘
Tansania, Mohoro (Muhoro) · Bast, Tierhaut ·
40 × 20 × 26 cm (Tasche) · Vorbesitzer*in/nen:
Heiler*in, namentlich nicht bekannt; Kriegs-
beute aus dem Maji-Maji-Krieg, Kaiserliches
Gouvernement für Deutsch-Ostafrika bis 1907;
seit 1907 Königliches Museum für Völkerkunde,
Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Ethno-
logisches Museum, III E 14793 a - ct)

**WARUM WURDE DIE TASCHE
AUFGESCHNITTEN?**

**WOFÜR IST DIE MEDIZIN IN
DER TASCHE GEDACHT?**

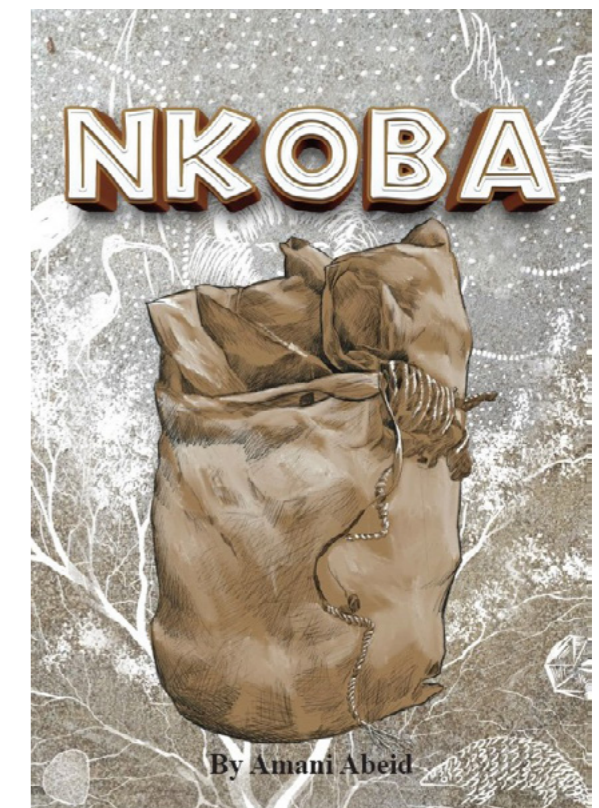


Abb. 39

STUHL EINER WÜRDENTRÄGERIN AUS URUGU



Abb. 40

Obwohl dieser Stuhl ein ziemlich bekanntes ‚Objekt‘ ist (im Vergleich zu anderen ‚Objekten‘ aus Tansania), bleiben viele Fragen offen. Über die Person, welcher der Stuhl gehörte, ist kaum etwas bekannt und wir können uns ihr nur annähern. Der koloniale Militär-angehörige Grawert bezeichnete sie als „Sultana“ von Urugu. Dieser ihr zugeschriebene Titel zeigt, wie wenig die kolonialen Akteur*innen von der Organisation der ostafrikanischen Gesellschaften wussten bzw. dass sie diese ignorierten. Zum Beispiel verwendeten

sie Amtstitel, die an der Küste gebräuchlich waren, und übertrugen diese auf die Gesellschaften im Inland.

Verfügten ostafrikanische Frauen über ein höheres Maß an Autonomie als europäische – etwa in Bezug auf Bewegungsfreiheit, ihre Körper, ihre politische Bedeutung –, so forderte dies die Position der Kolonisor*innen heraus. Koloniale Herrschaftsausübung und deren Strukturen schwächten die Rolle von ostafrikanischen Frauen im politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bereich. Dieser Stuhl – und das Unwissen über seine Besitzerin – ist Ausdruck des großen Schweigens, wenn es um Frauen in Machtpositionen in Ostafrika geht.

62

LÄSST DER STUHL RÜCKSCHLÜSSE AUF IHRE HOHE GESELLSCHAFTLICHE STELLUNG ZU? WER WAR DIE FRAU?

— Wer heute im Depot des Ethnologischen Museums den eindrucksvollen Stuhl aus Urugu im Schrank sieht, erkennt auf einem kleinen mit Bindfaden angehängten Zettel das Wort „Häuptlingsstuhl“. Der lange für den Stuhl verwendete Begriff ist degradierend und er verfälscht politische Strukturen. Abgesehen von der problematischen Bezeichnung ignoriert er, dass in den ersten Dokumenten und Katalogeinträgen von einer Würdenträgerin die Rede ist, aus deren Besitz dieser Stuhl und weitere ‚Objekte‘ entwendet wurden.

In den 124 Jahren, seit der Stuhl sich im Besitz deutscher Akteur*innen befindet, wurde die Zuschreibung immer wieder geändert. In Ausstellungskatalogen wird die Besitzerin des Stuhls als Frau des Herrschers erwähnt. Die Machtposition der ehemaligen

Besitzerin wurde also kontinuierlich unsichtbar gemacht. Doch welche Stellung hatte die Frau wirklich inne, aus deren Haus dieses und weitere ‚Objekte‘ geraubt wurden? Lässt der Stuhl Rückschlüsse auf ihre hohe gesellschaftliche Stellung zu? Handelt es sich vielleicht sogar um einen Stuhl einer Herrscherin?

— Stuhl einer Würdenträgerin · Tansania, Urugu (Wembere) · 19.Jh. · Holz · 107 × 43 × 44 cm · Urheber*innen, Nutzer*innen, Verwahrer*innen, Besitzer*innen: namentlich nicht bekannte*r Künstler*in; Würdenträgerin aus Urugu bis (?); Gideon von Grawert bis 1898; seit 1898 Königliches Museum für Völkerkunde, Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, III E 6720)



Abb. 41

HANDELT ES SICH VIELLEICHT SOGAR UM DEN STUHL EINER HERRSCHERIN?

IST DER STUHL EIN THRON? WO LIEGT URUGU HEUTE?

63

OHRSCHMUCK DES *MANGI*/MAREALLE



Abb. 42

Wie genau kam der eindrucksvolle hölzerne Ohrschmuck des *mangi* Marealle mit den eingesetzten Kupferspiralen in den Besitz des wohlhabenden Leipziger Verlegers Hans Meyer? Dies lässt sich anhand der bisher gesichteten Quellen nicht nachvollziehen. Welche Bedeutung und Funktion hatte dieses

„Objekt“ für *mangi* Marealle, der seit den 1880er-Jahren in Marangu herrschte, und inwiefern war es mit seiner Position als *mangi* verknüpft?

Ohne die Antworten auf diese Fragen zu kennen, lässt sich nicht abschließend klären, ob das „Objekt“ überhaupt als veräußerlich galt. Vermutlich übergab Marealle den Schmuck an Meyer, weil er die Beziehung zu den deutschen kolonialen Akteur*innen als sehr wichtig erachtete. Würdenträger*innen wie Marealle versuchten im Spannungsfeld von Kooperation und Widerstand ihre eigenen Interessen durchzusetzen. Der Ohrschmuck war somit auch Gegenstand kolonialer Aushandlungsprozesse und (Macht-)Beziehungen.

64 — Im historischen Hauptkatalog des Berliner Ethnologischen Museums, ist Hans Meyer als „Schenker“ vermerkt. *Mangi* Marealle wird in der Objektbeschreibung als Träger des Ohrschmucks ausgewiesen. Bei den mehr als 8000 Objektnummern vom tansanischen Festland, die während der deutschen und britischen Kolonialherrschaft angeeignet wurden, werden selten Namen erwähnt.

Die meisten Urheber*innen, Verwahrer*innen und Nutzer*innen der „Objekte“ blieben ungenannt. Deutsche bzw. europäische „Sammler*innen“ erwähnten meist nur ostafrikanische Würdenträger*innen und setzten sie zu den „Objekten“ in Beziehung. Frauen in politischen Machtpositionen sind in den kolonialen Archiven generell selten vermerkt, sie bleiben meist namenlos oder werden gänzlich verschwiegen. Einige dieser „Objekte“ hatten Trophäencharakter.

— *Mangi* Marealle nutzte ab den frühen 1890er-Jahren seine Kontakte zu Vertreter*innen des kolonialen Staates, um diese im Sinne seiner machtpolitischen Agenda zu instrumentalisieren. Er diskreditierte seine Rival*innen gegenüber den Deutschen und festigte damit seine Position in der kolonialen Herrschaftsstruktur. So avancierte er schließlich in den 1890er-Jahren zum mächtigsten *mangi* des östlichen Kilimanjaro-Gebietes: Er kontrollierte 27 der 44 Kleinstaaten der am Kilimanjaro lebenden Chagga und erhielt den Beinamen *Kilamia*, „der Eroberer“.

Doch auch Marealles Position war instabil, da er vom Wohlwollen der jeweiligen deutschen Stationschefs in Moshi abhängig war. Kriegszüge gegen vermeintlich nicht kooperierende *mangi* sowie Exekutionen durch die Deutschen waren integraler Bestandteil kolonialer Herrschaftspraktiken.

IN WELCHER BEZIEHUNG STAND MAREALLE ZU DIESEM OHRSCHMUCK?



Abb. 43

— Ohrschmuck · Tansania, Marangu (Kilimanjaro) · 19. Jh. · Holz, Kupfer · 1,2 × 8,2 × 8,4 cm · Urheber*innen, Nutzer*innen, Verwahrer*innen, Besitzer*innen: namentlich nicht bekannte*r Künstler*in; *mangi* Marealle von Marangu bis 1887 oder 1889; Hans Meyer bis 1897; seit 1897 Königliches Museum für Völkerkunde, Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, III E 4815)



Abb. 44

WAR ER BERECHTIGT, IHN WEGZUGEBEN, EINER FREMDEN PERSON AUSZUHÄNDIGEN?

MIT WELCHER ABSICHT ÜBERGAB ER DEN SCHMUCK AN HANS MEYER?

INTERVENTIONEN

MINGLED LIVING FORCES

EINE ZEITGENÖSSISCHE KUNSTINTERVENTION IN DER WERKSTATT-AUSSTELLUNG „LEERSTELLEN.AUSSTELLEN“ (11.03.-25.07.2023)

Wie können die Spuren kolonialer Gewalt künstlerisch reflektiert werden? Wie kann man in einem ethnologischen Museum ästhetisch intervenieren, während die Rückgabe geraubter materieller Kultur und menschlicher Überreste stattfindet? Wie lassen sich spekulative Zukünfte entwerfen?

Im Ethnologischen Museum Berlin befinden sich rund 10 000 ‚Objekte‘, die dem Gebiet des heutigen Tansania zugeschrieben werden. Ein großer Teil der ‚Objekte‘ wurde in der Zeit der deutschen und britischen Kolonialherrschaft oft gewaltsam angeeignet. Die Werkstattausstellung „Leerstellen.Ausstellen – Objekte aus Tansania und das koloniale Archiv“ befragte, erinnerte und betrachtete die ‚Objekte‘ des Museums und ihre Geschichte neu. Im Rahmen der Ausstellung haben sich auch Studierende unter dem Titel „Mingled Living Forces“ mit kolonialer Gewalt auseinandergesetzt. Mittels Performance, Installation, Druck, Skulptur, Malerei, Video und Virtual Reality (VR) erforschten sie die Bedeutung von Sammeln und Ausstellen im Kontext von Herrschaft sowie die Aufrechterhaltung von kolonialen Beziehungen. Sie reflektierten über die Möglichkeiten künftiger Museumsräume, sobald menschliche Überreste und materielle Kultur zurückgegeben worden sind.

„Mingled Living Forces“ entstand im Rahmen der Tandem-Seminare „Colonial Presents: Artistic and Curatorial Interrogating“ und „Zeichnen Farbe Fläche – Spatial Drawing“ an der weißensee kunsthochschule berlin im Wintersemester 2022/23. Kuratorische Entwicklung und Lehre: Juana Awad, Fachbereich Theorie und Geschichte und Elaine Bonavia, Fachbereich Textil und Flächendesign.



Abb. 45

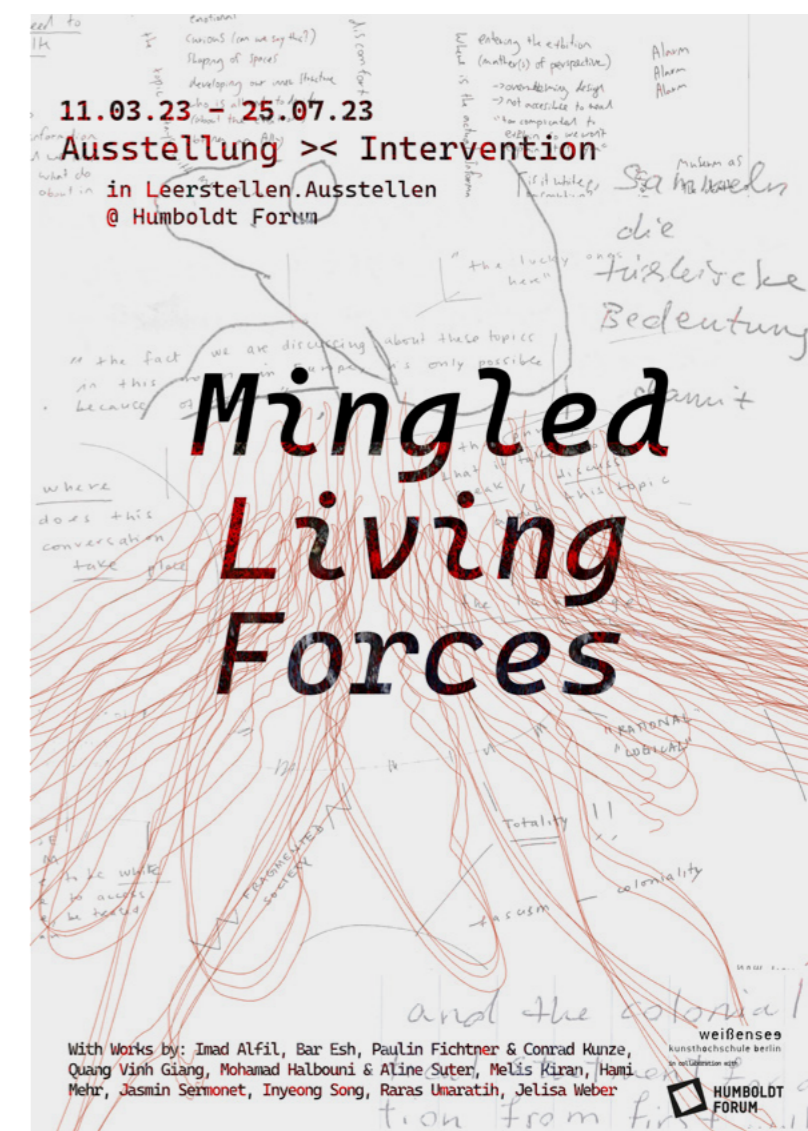


Abb. 46

LEERSTELLEN.AUSSTELLEN. WEITERDENKEN

INTERVENTIONEN VON STUDIERENDEN DER HUMBOLDT-
UNIVERSITÄT ZU BERLIN (AB 19.10.2023)

Wie lassen sich Ausstellungen zu kolonialen Kontexten gestalten?
Welche ‚Objekte‘ eignen sich überhaupt dazu, ausgestellt zu werden und wie
lässt sich mit Leerstellen und kolonialer Gewalt umgehen, die zahlreichen
‚Objekten‘ innewohnen?

Diesen Fragen gingen Studierende der Humboldt-Universität zu Berlin im Seminar „Kolonialis-
mus ausstellen“ im Wintersemester 2022/23 nach. Auf intensive Lektürediskussionen folgten
vielfältige praktische Umsetzungen und Diskussionsformate. So führten die Studierenden Inter-
views mit ausgewählten Expert*innen, organisierten eigenverantwortlich die gleichnamige
öffentliche Podiumsdiskussion „Kolonialismus ausstellen“ und setzten sich kritisch mit anderen
Ausstellungskonzepten in Berliner Museen auseinander, etwa im Museum Treptow oder im FHXB
Friedrichshain-Kreuzberg Museum.

Ein wesentlicher Bestandteil des Seminars war zudem die Kooperation mit dem Kuratorin-
enteam von „Leerstellen.Ausstellen.“ Ihren Ausdruck fand dies von Oktober 2022 bis März 2023
durch zahlreiche Begehungen, Diskussionen, Seminarsitzungen und Gruppenarbeiten vor
Ort in den Ausstellungsräumlichkeiten. Die aus diesen Arbeiten hervorgegangenen Beiträge der
Studierenden haben seit Oktober 2023 ihren festen Platz in der Ausstellung. Es handelt sich
dabei um Interventionen, etwa Aufsteller mit Fragen zur Provenienz von ‚Objekten‘ (Abb.48),
Kommentare zu einzelnen Stationen und ‚Objekten‘, wie dem Plakat zur Siegelkommode
(Abb.49), oder auch Ergänzungen und Erweiterungen bestehender Ausstellungselemente, wie
z. B. der Fotostation (Abb.47). Die Veranstaltung wurde von Janis Nalbadidacis vom Institut für
Geschichtswissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin durchgeführt.

Weitere Einblicke zu Ideen und Ansichten der Studierenden sowie dem Kurs erhalten Sie unter
folgendem Link: <https://moodle.hu-berlin.de/course/view.php?id=117728>



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49

KRITISCHE CHECKLISTE FÜR TEXTE

Sprache spielt in Ausstellungen eine wichtige Rolle. Für das Erstellen der Ausstellungstexte haben wir einige Richtlinien aufgestellt, die uns beim Schreiben geholfen haben:

- GENDERGERECHTE BEZEICHNUNGEN bzw. „Entgendern“:
Solange nicht explizit belegt werden kann, dass nur männliche Menschen Teil der genannten Gruppe waren, wird inklusiv gegendert oder eine genderneutrale Formulierung gewählt.
- RESPEKTVOLLES BENENNEN aller kulturellen und religiösen Orientierungen und Sichtweisen der jeweiligen Menschen, ohne diese zu bewerten.
- POSITIONIERUNG:
Wer spricht? Wer schreibt aus welcher Perspektive?
Wird eine vermeintlich neutrale Schreibweise vermieden?
Stichworte: Eurozentrismus, Heteronormativität, Nicht-Behinderung werden zum Standard und Maßstab erhoben. Wurde das *Weißsein* benannt?
- PASSIVKONSTRUKTIONEN und „man“ VERMEIDEN:
Mit Passivkonstruktionen machen Autor*innen oft *weiße* Akteur*innen unsichtbar (z. B. „Bolivien wird ausgebeutet“) und reproduzieren eurozentrische Sichtweisen oder blenden andere Perspektiven aus (z. B. „Amerika wurde 1492 entdeckt“).
- DEUTUNGSHOHEIT ABGEBEN:
Kommen Menschen, wann immer das möglich ist, selbst mit Zitaten, Interviews oder eigenen Texten zu Wort?
- GENERALISIERUNGEN VERMEIDEN:
Liegt eine genaue Beschreibung der Situation vor, anstatt Homogenisierungen und Verallgemeinerungen (z. B. „in Afrika herrscht große Armut“) zu verbreiten?
- Sind Texte PARTNERSCHAFTLICH statt paternalistisch formuliert?
- Sind Menschen als reale Akteur*innen in ihrer KOMPLEXITÄT DARGESTELLT BZW. BESCHRIEBEN und werden nicht auf einzelne Aspekte wie Armut, „ethnische Zugehörigkeit“ oder Behinderung reduziert? Vermeidet der Text die Reproduktion von Klischees?

– Wird der BEZUG ZUR KOLONIALVERGANGENHEIT hergestellt, sofern dieser für die aktuelle Situation eine Rolle spielt? Auch außerhalb des Kontextes des Deutschen Kolonialsystems sollten koloniale Strukturen sichtbar gemacht werden.

– Sind Begriffe sorgfältig gewählt?
Wurde der Umstand reflektiert, dass SPRACHE NIEMALS NEUTRAL ist?

– Ein PERSPEKTIVWECHSEL kann bei der Überprüfung der Begriffswahl helfen!
Würde ich einen Begriff auch für mein eigenes Umfeld verwenden?

– KEINE STEREOTYPEN vermeintlicher Gegensätze reproduzieren:
Gegenbilder zu Europäer*innen, Othering, Kultur-Natur-Gegensätze etc.

– Die gleichen BEGRIFFE, BEZEICHNUNGEN UND ERKLÄRUNGEN verwenden wie für europäische Verhältnisse.

– DEFINITIONSMACHT ABGEBEN
Selbstbezeichnungen von Gruppen oder Gemeinschaften nutzen.

– VERMEIDUNG RASSISTISCHER UND ABLEISTISCHER BEGRIFFE:
Im Zweifelsfall ein Glossar mit Begriffserklärungen verwenden und darüber hinaus Expert*innen hierzu um eine Einschätzung bitten.

ACHTUNG:
Rassistische Konzepte können auch beim Ersetzen von Begriffen übertragen werden (z. B. „Ethnie“ oder „Kultur“ statt „Rasse“).

„Wir brauchen keine ausgebeuteten Objekte betrachten und unser privilegiertes Leben genießen. Wir wollen Aufklärung durch Menschen! Werdet ein Sprachrohr & kein Teil der Ausbeutung!“
(Besucher*in)

„Ich möchte, dass Sie wissen, wie sehr ich das Anerkennen und die Erklärung über den kolonialen Kontext schätze, in dem die Objekte in Ihrer Sammlung erworben wurden. [...] Ich frage mich, ob es in jedem Raum einen größeren Abschnitt geben könnte, der den Reisen dieser Artefakte und ihrer umstrittenen Herkunft gewidmet ist.“
(Besucher*in)

„Ich finde es hier spannend.“
(Besucher*in)

„Warum gibt die deutsche Regierung die gestohlenen Gegenstände nicht zurück?“
(Besucher*in)

„Warum müssen für die Rückführung von Objekten die gewaltvoll kolonisierten Länder/Menschen beweisen, dass die Objekte zugehörig zu ihnen sind & nicht das Humboldt Forum?“
(Besucher*in)

„Kopien von Raubkunst anfertigen & alle Originale zurückgeben!“
(Besucher*in)

„Es sollte eine Ausstellung mit den zurückgegebenen Objekten in Tansania geben.“
(Besucher*in)

„Was wird getan, um koloniales Unrecht wiedergutzumachen?“
(Besucher*in)

„Bitte die Raubkunst zurückgeben!“
(Besucher*in)

„Warum ist Restitution so schwer?“
(Besucher*in)

FAZIT

von Vicensia Shule (Critical Companion)

Die Entstehung der Werkstattausstellung „Leerstellen.Ausstellen“ glich einer Reise voller Lektionen und Herausforderungen. Im Verlauf des nahezu vorbildlich durchgeführten Prozesses des Kuratierens und schließlich der öffentlichen Präsentation erhielt das verantwortliche Team in jeder Phase Feedback und konnte das Konzept entsprechend aktualisieren.

Eine Ausstellung dieser Art ist nicht nur ungewöhnlich, sie bedurfte auch tiefergehender Recherchen und zusätzlichen Engagements. Dies galt auch für das Ergebnis und dessen Präsentation. Das Museumspublikum ist daran gewöhnt, die tatsächlichen Kulturgüter und Ressourcen zu sehen – hier wurden sie mit einem neuen Ansatz konfrontiert. Umso mehr gilt es, die Methoden und die Art und Weise, wie diese Ausstellung zustande kam, einem breiteren Kreis bekannt zu machen. Es sollte weiter erforscht werden, welche Auswirkungen das Prinzip „No Consent – No Object?“ hat – auf die Eigentümer*innen der Kulturgüter in Tansania (im heutigen Tansania) und die Akteur*innen in Deutschland.

Das Konzept des „Ausstellens“ von Ressourcen und Gegenständen, die durch Gewalt, Diebstahl und Betrug von anderen Bevölkerungsgruppen angeeignet wurden, muss ganz grundsätzlich hinterfragt werden. Können wir voller Stolz geraubte Ressourcen präsentieren und dadurch Verbrecher*innen ehren, die sich diese Güter im Namen sog. ‚Sammler*innen‘ angeeignet haben? Bevor wir an eine Ausstellung dieser ‚Objekte‘ denken, sollten wir uns stets in die Lage derer versetzen, die bei deutschen Rachefeldzügen gegen ostafrikanische Freiheitskämpfer*innen Familienangehörige verloren haben, wie es während des Maji-Maji-Krieges gegen die deutsche Besatzung in Tansania von 1905 bis 1907 der Fall war.

Es bedarf einer Neubewertung der schmerzhaften Narrative über Tansania, nach denen die kulturellen Ressourcen und Güter, die in der Zeit des Kolonialismus und darüber hinaus gestohlen wurden, nur als ‚Objekte‘ bezeichnet werden. Viele der während der brutalen Kolonialherrschaft Deutschlands angeeigneten Gegenstände sind namentlich keinen Eigentümer*innen zugeordnet worden, sondern jenen, die sie nach Deutschland holten – den ‚Sammler*innen‘. Wenn wir nun die Frage des Einverständnisses neu stellen müssen, auf wessen Zustimmung beziehen wir uns dann?

Die Dekolonialisierung deutscher Erzählungen über die eigene Vergangenheit sollte daher über die Restitution hinausgehen und zu intensiven Auseinandersetzungen und umfassenden Reparationen führen: Wir sollten stets Machtverhältnisse offenlegen und nicht nur den Kolonialmächten, sondern auch den Kolonisierten Gewicht einräumen.



Abb. 50

PROJEKTHISTORIE

Kollaborative Forschungsprojekte des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit verschiedenen Institutionen und Akteur*innen in Tansania:

2016–2018: HUMBOLDT LAB TANZANIA
Kooperationspartner*innen: University of Dar es Salaam; National Museum and House of Culture, Dar es Salaam, Maji Maji Memorial Museum, Songea; Nafasi Art Space; Bookstop Sanaa Visual Art Library & Creative Learning Space, Dar es Salaam; Goethe-Institut Tansania; Nachfahr*innen der Urheber*innen, Nutzer*innen, Verwahrer*innen und Besitzer*innen der ‚Objekte‘

2016–2021: TANSANIA / DEUTSCHLAND:
Geteilte Objektgeschichten? Kooperationspartner*innen: University of Dar es Salaam; National Museum of Tanzania; Nafasi Art Space, Dar es Salaam; Bookstop Sanaa Visual Art Library & Creative Learning Space, Dar es Salaam

2019–2022: KOOPERATIVE
PROVENIENZFORSCHUNG
zu Sammlungen aus Tansania am National Museum and House of Culture, Dar es Salaam und dem Ethnologischen Museum, Staatliche Museen zu Berlin; Kooperationspartner*innen: University of Dar es Salaam; National Museum of Tanzania; Nachfahr*innen der Urheber*innen, Nutzer*innen, Verwahrer*innen und Besitzer*innen der ‚Objekte‘

2019–2023: UMSTRITTENES EIGENTUM
Die affektive und emotionale Grundierung transkultureller Normenkonflikte um ethnographische Sammlungen im Humboldt Forum (Projekt im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Affective Societies“, SFB 1171); Kooperationspartner*innen: Freie Universität Berlin, Charité – Universitätsmedizin Berlin; Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Max-Planck-Institut für Ethnologische For-

schung; Botanischer Garten & Botanisches Museum Berlin; Universität Hamburg; Nachfahr*innen der Urheber*innen, Nutzer*innen, Verwahrer*innen und Besitzer*innen der ‚Objekte‘

AB 2022: KONZEPTARBEIT UND FORSCHUNGEN ZUR KOOPERATIVEN AUSSTELLUNG „GESCHICHTE TANSANIAS“ (AT)
Kooperationspartner*innen: Kurator*innen des National Museum of Tanzania, des Ethnologischen Museums – Staatliche Museen zu Berlin und der Stiftung Humboldt Forum, Expert*innen und Nachfahr*innen der Urheber*innen, Nutzer*innen, Verwahrer*innen und Besitzer*innen der ‚Objekte‘ in Tansania

ABBILDUNGS- VERZEICHNIS

Die Bildrechte für die vorliegende Publikation sind nach bestem Wissen und Gewissen recherchiert und eingeholt worden. Sollten Rechteinhaber trotz unserer Bemühungen nicht lokalisiert worden sein, wird um die Mitteilung entsprechender Informationen gebeten, sodass sie kontaktiert und die Daten aktualisiert werden können. Unser Dank gilt allen Archiven, Institutionen und Privatpersonen, die uns das Bildmaterial zugänglich gemacht haben.

Cover: Historischer Hauptkatalog, Liste der Objekte einer ostafrikanischen Würdenträgerin aus Urugu, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (HK Afr 23) / CC BY-NC-SA 4.0; grafisch bearbeitet von Szandra Tebbe / Studio Ra / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss

Seite 2-3: Weltkarte gesüdet, 2022, © Kartographie Peckmann; grafisch bearbeitet von Martiene Raven / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss

Abb. 1: Aufnahme der Zoom-Meetings des Teams, bestehend aus Jocelyne Stahl, Maïke Schimanowski, Kristin Weber-Sinn, Paola Ivanov, Josephine Apraku, Vicensia Shule (v.l.o.n.r.u.) vom 24.09.2021, in Berlin und Arusha

Abb. 2: Ausstellungsansicht, Foto, 2023, Berlin, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 3-4, Gestaltungskonzeption, Illustration, 2024, Berlin, © Studio Ra / Szandra Tebbe

Abb. 5: Unbekannt, Kupferstich der Stadt Kilwa Kisiwani, o.J., aus: Georg Braun, Frans Hogenberg, Civitates orbis terrarum (Städte der Welt, Atlas), Köln 1593, © Universitätsbibliothek Heidelberg, Public Domain

Abb. 6: Unbekannt, Karte von Tanganyika mit Bevölkerungsgruppen in einem kolonialen Kontext, aus: John Iliffe, *A Modern History of Tanganyika*, Cambridge 1979, p. xvi, © Cambridge University Press

Abb. 7: Indischer Händler vor seinem Geschäft, Dia, SW, 60x90 mm, 1908, Fotograf: Robert Lohmeyer © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (VIII A 1617), CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 8: Der mächtige ostafrikanische Händler Machemba bin Mshame al Masaninga, Dar es Salaam

(?), Positiv, SW auf Karton, 1896, Verlag: C. Vincenti, Dar es Salaam, aus dem Nachlass von Ch. Porrée, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (VIII A 21940), CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 9: Ausstellungsansicht Vitrine, Foto, 2024, Berlin, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Fotograf: Andreas König

Abb. 10: Objekte mit Standort im Ethnologischen Museum Berlin und geographischen Bezug Tansania nach Erwerbsjahr, 2017, © Hendryk Ortlieb, Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum

Abb. 11–16: Film Stills des Depotfilms, 2022, Berlin, © Josephine Apraku / David Buchholz / tellsomemore production, 2022

Abb. 17: Dampfpflug, Tansania, Saadani, Papierabzug, SW 13 × 18 cm, ca. 1907, Fotograf*in: unbekannt, Sammler: Bernhard Dernburg, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (VIII A 18356), CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 18: Ausstellungsansicht, Foto, 2023, Berlin, © Julija Goyd

Abb. 19: Baumwollernte, Tansania, Saadani, Papierabzug, SW, 13 × 18 cm, ca. 1907, Fotograf*in: unbekannt, Sammler: Bernhard Dernburg, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (VIII 18438), CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 20–23: Ausstellungsansichten Zines, Fotografie, 2024, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Aditya Sah

Abb. 24: Ausstellungsansicht analoge Medienstation, Fotografie, 2024, Berlin, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 25: Unter den Akazien, Dar es Salaam, Tansania, Papierabzug, SW, 1896, Fotograf*in: unbekannt, Verlag: C. Vincenti, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (VIII A 21929), CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 26: Ausstellung der Abteilung Afrika (Kamerun), Museum für Völkerkunde Berlin, Papierabzug, SW, vor 1926, Fotograf*in: unbekannt, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum

Abb. 27: Datenbankeintrag zu III E 6718, „Zapfentür“ aus dem Besitz einer Würdenträgerin, Screenshot, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum

Abb. 28: Datenblattvorlage aus der Museumsdatenbank mit Informationen zu der Pfeife des *ntemi* Mirambo,

Stand 06.05.2022; © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, grafisch bearbeitet von Szandra Tebbe / Studio Ra / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss

Abb. 29, Fadendiagramm, Illustration, 2022, Berlin, © Szandra Tebbe / Studio Ra / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss

Abb. 30, 32, 33: Ausstellungsansichten, Fotografie, 2022 © Julija Goyd

Abb. 31, 34: Ausstellungsansichten, Fotografie, 2024, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 35: *kigilya*, Menschliche Figur, Holz, vor 1869, Höhe x Breite x Tiefe: 114 x 31 x 16,5 cm, Gewicht: 21,5 kg © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, (III E 5529) / Heini Schneebeli, CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 36: Ausstellungsansicht Installation stellvertretendes ‚Objekt‘ *kigilya*, 3D-Druck, PU Blockmaterial, maßstabsgetreu, 2022, © Werk 5 GmbH / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 37: Beutel mit medizinischen Objekten, Tierhaut, Bast, undatiert (vor 1907), Höhe x Breite x Tiefe: 40 x 20 x 26 cm, Gewicht: 2,4 kg (Gesamtgewicht), © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Foto: Martin Franken

Abb. 38: Ausstellungsansicht Installation stellvertretendes ‚Objekt‘ Beutel mit medizinischen Objekten, gestaltet von Amani Abeid, Auszüge aus der Graphic Novel „Nkoba“, verschiedene Medien, Dar es Salaam, Tansania, 2022, © Amani Abeid / Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 39: Cover der Graphic Novel „Nkoba“, Dar es Salaam, Tansania, 2022, © Amani Abeid, Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum

Abb. 40: Stuhl einer Würdenträgerin aus Urugu, Holz, 19. Jh., Höhe x Breite x Tiefe: 107 x 43 x 44 cm; Gewicht: 8,2 kg, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Foto: Martin Franken

Abb. 41: Ausstellungsansicht Installation stellvertretendes ‚Objekt‘, Stuhl einer Würdenträgerin aus Urugu, Fotografie, 2024, gestaltet von Szandra Tebbe / Studio Ra,

Folienplott, maßstabsgetreu, 2022, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 42: Ohrschmuck, Holz, Kupfer, undatiert, Höhe x Breite x Tiefe: 1,2 x 8,2 x 8,4 cm, Objektmaß: cm H: 1 cm, D: 8,2 cm, Gewicht: 21 g, © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum / Anna-Isabel Frank, CC BY-NC-SA 4.0

Abb. 43: Porträt *mangi* Marealle, Marangu, 1887, Fotograf: Hans Meyer, © Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek, Hans Meyer

Abb. 44: Ausstellungsansicht Installation stellvertretendes ‚Objekt‘ Ohrschmuck, produziert von Werk5, 3D-Druck, Polymethylmethacrylat, maßstabsgetreu, 2022, © Werk 5 GmbH / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 45: Ausstellungsansicht „Mingled Living Forces“, Fotografie, 2023, © imad Amalfi, Bar Esh, Quang Vinh Giang, Jasmin Sermonet, Inyeong Song, Jelisa Weber / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 46: Plakat zur Intervention „Mingled Living Forces“, 2023, © Elaine Bonavia, Bar Esh, Sofia Mariaca, Raras Umaratih, weißensee kunsthochschule berlin

Abb. 47–49: Ausstellungsansichten mit Arbeiten von Studierenden der Humboldt-Universität, Fotografie, 2024, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Foto: Andreas König

Abb. 50: *Critical companion* Vicensia Shule (Mitte) im Gespräch mit den Kuratorinnen Jocelyne Stahl (links) und Maïke Schimanowski (rechts), Fotografie, 2022, © Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Maïke Schimanowski

IMPRESSUM

Herausgegeben von der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss

Dieses Workbook erscheint anlässlich der Ausstellung „Leerstellen.Ausstellen – Objekte aus Tansania und das koloniale Archiv“, September 2022 – Juni 2024

Eine temporäre Ausstellung der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss in Zusammenarbeit mit dem Ethnologischen Museum und Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

Autorinnen: Josephine Apraku, Paola Ivanov, Ulrike Kirsch, Maïke Schimanowski, Jocelyne Stahl, Kristin Weber-Sinn

Redaktion und Projektmanagement: Franziska Lukas

Lektorat: Silke Körber

Übersetzung: Silke Körber, Elizabeth Mahenge, Tradukas GbR

Bildredaktion: Barbara Martinkat

Gestaltung: Szandra Tebbe (Studio Ra)

© Berlin 2026 Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Schloßplatz, 10178 Berlin, www.humboldtforum.org

Kuratorisches Team Ausstellung:

Paola Ivanov, Ulrike Kirsch, Maïke Schimanowski, Jocelyne Stahl, Kristin Weber-Sinn

Kritische Beraterinnen Ausstellung:

Josephine Apraku, Vicensia Shule

Projektteam Ausstellung: Nadine Ney, Franziska Lukas, Maria Mazgaj, Noelle von Galen, Anne Jänichen, Luise von Bresinski, Johanna Kapp, Maïke Voelkel, Eva Ritz

Kuratorisches Team Programm: Annelie Mattheis, Maïke Schimanowski, Jocelyne Stahl, Uta Kornmeier

Produktion Vermittlung: Grusche Gregor, Rebekka Straub

Ausstellungsgestaltung, kuratorischer Konzeptdialog, Ausstellungsgrafik, Illustration und Lichtgestaltung: Szandra Tebbe & Team (Studio Ra)

Team Szenografie: Gregor Müller, Guido Spriewald, Team Ausstellungsgrafik, Infografik: Tim Grützner,

Katharina Triebe, Elie Peuvrel, Martiene Raven
Medienproduktion: Abdalla Khamis Abdalla, Josephine Apraku, David Buchholz (tellsomemore production), EIDOTECH GmbH, Simone Nowicki, Daniela Prochaska, Albrecht Wiedemann

Art Handling: Ute Freitag (Büro für kleinteilige Lösungen)

Beratung Inklusion: Nina Kadri, Friedrun Portele-Anyangbe, Ulrike Rau (raumkonzepte)

Lektorat und Korrektorat Ausstellungstexte: Dagmar Deuring, Tanja Milewsky

Übersetzung Ausstellungstexte: Tradukas GmbH, Elizabeth Mahenge & Team (swahilispeaking.co.tz)

Leihgeber: Staatliche Museen zu Berlin / Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin

Für fachlichen Rat und Unterstützung zum Gelingen des Projektes danken wir: Abdalla Khamis Abdalla, Amani Abeid, Josephine Apraku, David Buchholz, Jim Chuchu, Colonial Presents Seminar der weißensee kunsthochschule berlin, Michael Dieminger, Vincent Engel, Leah Fischer-Swierczynski, Hanin Hannouch, Victor Kégli (5oLux), Arseniy Khudiyakov, Elizabeth Mahenge, Nicholas Calvin Mwakatobe, Simone Nowicki, Amel Ouaisa, Kartographie Peckmann, Daniela Prochaska, Rost: Werbetechnik GmbH, Florian Saul, Seminar „Kolonialismus ausstellen“ des Instituts für Geschichtswissenschaften, Humboldt Universität zu Berlin, Elisabeth Seyerl, Vicensia Shule, Walkenbach und Heyer GmbH, Albrecht Wiedemann

Ein besonderer Dank gilt den freiberuflichen Vermittler*innen, die in der Ausstellung tätig waren sowie den Mitarbeitenden der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, des Ethnologischen Museums und Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin und allen hier nicht namentlich Genannten, die zum Gelingen dieses Projektes beigetragen haben.


ISBN 978-3-9828472-0-7

DOI <https://doi.org/10.61060/9783982847207-SHF-01>

 STIFTUNG
HUMBOLDT FORUM
IM BERLINER SCHLOSS

 Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Gefördert durch:

 Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

aufgrund eines Beschlusses
des Deutschen Bundestages

Die meisten ‚Objekte‘¹ aus Tansania im Ethnologischen Museum Berlin wurden während der deutschen oder britischen Kolonialzeit geraubt, geplündert, erpresst, gekauft oder vor dem Hintergrund sehr ungleicher Machtverhältnisse geschenkt bzw. getauscht. Wir sind davon ausgegangen, dass kein Einverständnis für ihre Präsentation in einer Ausstellung vorliegt.

Wer aber kann eine Erlaubnis erteilen?

Wem und wohin gehör(t)en die ‚Objekte‘, die sich heute im Museumsdepot befinden?

Auf welche Weise wurden sie erworben und angeeignet?

Welche Geschichten haben die Kolonisor*innen missachtet?

Wer profitierte vom kolonialen Unrechtssystem?

Wie wirken koloniale Strukturen und rassistische Denkweisen in der Gegenwart nach?

Wer entscheidet heute über eine Repräsentation der Gruppen und Gemeinschaften (*communities*)?

Was bedeutet ein fehlendes Einverständnis für die museale Präsentation?

Wie kolonial ist das museale Archiv?

Gemeinsam mit zwei kritischen Beraterinnen (*critical companions*) versuchte das kuratorische Team diese und weitere Fragen im Rahmen der Werkstattausstellung „Leerstellen.Ausstellen – Objekte aus Tansania und das koloniale Archiv“ zu analysieren und zu diskutieren. Die Ausstellung fand von September 2022 bis Juni 2024 im Humboldt Forum Berlin statt.