

The Subjective Object



The Subjective Object

The Subjective Object

Das Archiv

Welche Funktion erfüllt das Archiv? Besonders wenn es vergessen, von überkommenen Theorien eingenebelt und in kontroverse Politiken verstrickt ist? Genau diese Frage stellt sich im Hinblick auf das Fotoarchiv, das der deutsche physische Anthropologe und Rassentheoretiker Egon von Eickstedt (1892–1965) in den 1920er Jahren zur indigenen Bevölkerung Indiens angelegt hat. Denn was heißt es für die tatsächlichen „Objekte“, die Fotografien selbst, dass die „subjektiven“ Theorien, die die Feldforschung Eickstedts beflügelt haben, heute verfemt sind? Sollte man diese automatisch ablehnen? Oder als neutrale Objekte anerkennen? Oder können sie durch Wiederaneignungsmanöver eine neue Funktion bekommen? Ist es überhaupt möglich, die komplizierten Spannungsverhältnisse solch aufgeladener Sammlungen jemals zu entwirren?

Die Ausstellung

Ausgehend von der Einladung des GRASSI Museums für Völkerkunde zu Leipzig, mit dem Eickstedt-Archiv zu arbeiten, haben wir Kuratorinnen verschiedene Strategien entwickelt, um eine Auseinandersetzung mit den komplizierten Zusammenhängen des Archivs und dem Ort des Völkerkundemuseums, das die Eickstedt'sche Objektsammlung bisher auf unkritische Weise ausgestellt hat, möglich zu machen. Als Ausgangspunkt und um zu vermeiden, das Archiv selbst in der Ausstellung wiederum als Objekt zu fetischisieren, trafen wir die politische Entscheidung, die eigentlichen Fotografien nicht unmittelbar zu zeigen – es sei denn als Reproduktionen in ihrer bereits existierenden Verwendung, das heißt in Büchern, Briefen, Zeitungen und Dokumentarfilmen. Neben dieser Kontextualisierung des Archivs widmete sich die Ausstellung jedoch größtenteils der gegenwärtigen Situation: Sie thematisierte einerseits die aktuellen Kämpfe der Adivasi (die traditionell in Indien marginalisierte indigene Bevölkerung und seinerzeit Eickstedts primäre Forschungsobjekte) und erkundete andererseits künstlerische, transkulturelle Wiederaneignungsstrategien. Ein Vermittlungsprogramm aus Interventionen, Vorträgen, Filmvorführungen und Diskussionen begleitete die Ausstellung.

Das Buch

Das vorliegende Buch führt die Untersuchung von Ausstellungspraktiken weiter und ist somit weniger ein Ausstellungskatalog als eine Plattform für kritischen Austausch. Als ein vom kontroversen Ort des Völkerkundemuseums separater – wenn auch angegliederter – Ort ist das Buch ein neuer, hybrider Raum der Auseinandersetzung und eröffnet so andere Möglichkeiten im Umgang mit dem Material. Die Bilder aus dem Eickstedt-Archiv werden hier als historische Forschungsobjekte gezeigt. Ihr Status bleibt in der Schwebe und ihre Bedeutung verschiebt sich im Hinblick auf ihre diskursive Funktion. Neun Interviews, die sich aktiv mit den komplizierten Themen rund um die Wissensproduktion des Archivs auseinandersetzen, bilden den Mittelpunkt des Buches. Das Interviewformat wurde ganz bewusst als eine Strategie gewählt, um den vielstimmigen und dynamischen Charakter ethnografischer Szenarios zu verdeutlichen. Eine annotierte Bildreihe fungiert als ein *kritischer Apparat* zur visuellen Geschichte ethnografischer Zeige- und Klassifizierungspraktiken – sowohl auf wissenschaftlichem Gebiet als auch in breiteren kulturellen Zusammenhängen. Drei literarische Texte kontrapunktieren die Fantasien, die wissenschaftlicher Forschung eingeschrieben sind, und verdeutlichen somit noch einmal die Hinterfragung der Annahme, das ethnografische Archiv präsentiere die „Tatsache“ eines unmittelbaren „Anderen“. So wie das Buch mit einem Archiv beginnt – den Eickstedt-Fotos – endet es mit einem neuen Archiv – den Fotos der Ausstellung *The Subjective Object – Von der (Wieder-) Aneignung anthropologischer Bilder* im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig – und damit mit dem Wunsch des Projektes, mehr als nur eine Beschäftigung mit der Geschichte des Displays zu sein, sondern darüber hinaus zukunfts-taugliche Zeigestrategien zu schaffen und soziales Engagement hervorzubringen.

The Subjective Object

The Archive

What is the role of the Archive? Especially an archive that is forgotten, shrouded in outmoded theories and embedded in controversial politics. Such is the question surrounding the 1920's photographic archive of the indigenous people of India by the German physical anthropologist and racist theorist Egon von Eickstedt (1892-1965). While the "subjective" theories which drove Eickstedt's fieldwork is condemned today, what about the actual "objects," the photos themselves? Should they be condemned as well? Accepted as neutral objects? Or can they be re-appropriated into a new role? Is it possible to parse the complicated tensions of such charged collections?

The Exhibition

Having been invited to work with the Eickstedt archive by the GRASSI Ethnographic Museum of Leipzig, as curators we developed several strategies that addressed the important issues surrounding the archive while questioning the site of the ethnographic museum (which had previously exhibited Eickstedt's material collection in an uncritical format). As a starting point, and to avoid presenting the archive as a fetish object within the exhibition, we made the political decision not to exhibit the actual archival photographs themselves—except a small number as reproductions within previous framings (books, letters, newspapers and documentaries). The majority of the exhibition however was dedicated to the contemporary situation: on the one hand, the current political struggles of the Adivasi (the traditionally marginalised indigenous population of India and Eickstedt's original subjects of study), and on the other hand, the cross-cultural exploration of artistic re-appropriation. A series of interventions, screenings, lectures and discussions engaged the public throughout the course of the exhibition.

The Book

Continuing the investigation of exhibition practices, the following book is less a catalogue of an exhibition and more a platform for critical exchange. A separate, but associated, space to the controversial site of the ethnographic museum, the hybrid site of the book can engage differently. In this way, the Eickstedt images are reproduced within their context as historic research objects, leaving their status in suspension and shifting their significance to their function in a discourse. The core of the book is nine interviews that actively discuss the complicated issues around the archive's production of knowledge. As a conscious strategy, the exclusive format of the interview was specifically chosen to illustrate the polyphonic and dynamic role inherent in ethnographic scenarios. An annotated thread of images serves as a *critical apparatus* addressing the visual history of ethnographic display and classification practices—both in the scientific field as well as the cultural field at large. Questioning the assumption that the archive presents the “fact” of the “Other,” three literary texts counterpoint the inherent fantasies within scientific research. Just as the book begins with an archive—the Eickstedt photos—the book ends with a new archive—photos of the exhibition *The Subjective Object—(Re)Appropriating Anthropological Images* at the GRASSI Ethnographic Museum of Leipzig—illustrating the project's desire to not only engage with the history of display but also to propose a future of display strategies and social engagement.

01 **Archiv: Egon von Eickstedt**
(1926–1929)

16 **The Subjective Object**

Interviews

24 **Carola Krebs: Eine nicht mehr so fremde, andere Welt?**
Nefeli Skarmea, Julia Kurz

26 **Meghnath: Representing the Voices of the Voiceless**
Nicola Beißner, Katja T. Meyer, Edda Wilde

28 **Theo Rathgeber: Adivasi im heutigen Indien: Prozesse der politischen Selbstorganisation unterstützen**
Nicola Beißner, Katja T. Meyer, Edda Wilde

31 **Nora Sternfeld: Die Legitimität des Museumswissens in Frage stellen**
Julia Kurz

35 **Alexandra Karentzos: Postcolonial Laughter – Humor und Ironie in zeitgenössischer Kunst mit postkolonialer Perspektive**
Anna Dobrucki, Anja Lückenkemper

37 **Christopher Pinney: Photography and Anthropology**
Anna-Sophie Springer

- 40 Philip Scheffner + Britta Lange:
Stimmen, Rauschen, Bilder – Vom
Ungang mit prekären Dokumenten**
Barbara Mahlke
- 43 Jesko Fezer:
Wenn das Display keines ist**
Katharina Schniebs
- 46 Raqs Media Collective:
With the Nose of a Detective
and the Eyes of a Poet**
Ksenija Orej
- 49 Kritischer Apparat**
Anna-Sophie Springer

Stories

- 77 Franz Kafka:
Wunsch, Indianer zu werden**
- 81 Brion Gysin:
Keine Fotos! Keine Fotos!**
- 93 Suzan-Lori Parks:
VENUS – Overture**

Ausstellungsdokumentation

- 107 Ansichten**
- 118 Werkliste**
- 122 Veranstaltungen**

126 Translations

140 Impressum

The Subjective Object

Interviews

Julia Kurz und Nefeli Skarmea im Gespräch mit **Carola Krebs**

Carola Krebs ist Kustodin für die Abteilung Südasiens im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Sie studierte Afrikanistik, Geschichte und Ethnologie an der Karl-Marx-Universität Leipzig und ist seit 1986 im GRASSI Museum tätig. Als Kustodin betreut sie u.a. die Sammlung Eickstedt. Aktuell forscht sie zu den Adivasi und ihrem kulturellen Erbe, insbesondere in der Sammlung des Museums, sowie dessen Aufarbeitung und Veröffentlichung.

Julia Kurz/Nefeli Skarmea: Wie würdest du das Selbstverständnis der Museumsethnologie in Abgrenzung zur „reinen“ wissenschaftlichen Forschung definieren?

Carola Krebs: Gleich eine Gegenfrage: Gibt es eine „unreine“ Forschung? Museumsforschung hat einen besonderen Fokus: Sie ist objektbezogen oder wenigstens sind die Sammlungen meist der Ausgangspunkt der Forschung. Sie ist auch vermittlungsbezogen. Ergebnisse werden schneller umgesetzt und vermittelt, meist in Ausstellungen mit Katalogen und in Führungen.

JK/NS: Wie du sagst, sind Museen und Ausstellungen relevante Medien der Wissensproduktion und -vermittlung. Demnach ist es von elementarer Bedeutung, insbesondere danach zu fragen, welche kulturellen Erzählungen und Bilder sie zeigen. Nach welchen Prämissen bist du bei der Auswahl der Exponate für die Dauerausstellung *Indien* vorgegangen?

CK: Ich hatte mir die geplante Dauerausstellung entsprechend der vorhandenen Sammlungen und entsprechend der von mir vorgesehenen Vermittlungsinhalte in vier Kapitel aufgeteilt – 1. Sri Lanka, sein Masken- und Ritualwesen und dessen Kolonialzeit; 2. Indien, sein rituelles Kunsthandwerk und die Götterwelt des Hinduismus; 3. ein indisches Dorf; 4. die Vielfalt der Ureinwohner Südasiens – und entsprechend Verfügbarkeit, Restaurierungszustand, Attraktivität, Aussage-

kraft usw. Objekte ausgewählt. Die Auswahl erfolgte unter erschwerten Bedingungen, da die Sammlung zu dem Zeitpunkt im Außenlager verpackt war. Nicht alle meine Vorstellungen konnte ich verwirklichen. Die tatsächliche Größe des Ausstellungsraumes hat zusätzlich Grenzen gesetzt, das heißt die Zahl der Objekte stark reduziert. Damit gingen auch Vermittlungsinhalte verloren.

JK/NS: Welchen Stellenwert hat die aktuelle Lebensrealität der dargestellten Bevölkerungsgruppen in eurer Arbeit? Wir spielen mit dieser Frage auch auf die Ungleichzeitigkeit an, die sich zwischen den fast 90 Jahre alten Objekten in eurer Sammlung, der mittels ihr erzählten Geschichte(n) und der aktuellen, hochpolitischen, Situation der Adivasi, auftut. Was kann eine vergangene materielle Kultur vermitteln, wenn sie mit einer aktuellen Lebensrealität kaum mehr etwas gemein hat?

CK: Die Adivasi haben bei mir einen hohen Stellenwert. Sie sind für mich das Rückgrat der heutigen indischen Gesellschaft. Deshalb ist ihnen ein separater Raum gewidmet. Die Auswahl der Gruppen erfolgte nach – für mich – wissenswerten Aspekten unterschiedlichster Art, wie zum Beispiel Besonderheiten ihrer traditionellen Sozialstruktur (Polyandrie (Toda)) oder Besonderheiten der Religion wie Schamanismus (Sora), Umstände ihres aktuellen Lebens (Vertreibung, Umsiedlung (Chakma)), jahrtausendelange Anpassung an eine besondere Umgebung (Andaman Islanders) usw. Die bei uns aufbewahrte und teilweise gezeigte materielle Kultur ist wie ein großes Archiv der Menschheit. Für die Adivasi selbst kann es in der Zukunft sehr wichtig sein, ihre traditionelle Welt, ihr Erbe, bei uns zu finden. Und auch wir können daraus lernen, so wie wir auch aus unserer eigenen Vergangenheit lernen. (Europa ist auch ausgestellt.) Die Vergangenheit ist immer auch ein Teil der Gegenwart und der Zukunft. Man sollte wissen, woher man kommt und wie alles

die du gerne gemacht hättest und Teile für die Dauerausstellung übernehmen möchtest. Welche Teile von *THE SUBJECTIVE OBJECT* würden dich da interessieren?

CK: Ich hatte gemeint, dass ich aktuelle Bezüge in dieser Ausführlichkeit, wie ihr sie in eurer Ausstellung bringt, gern in meiner Dauerausstellung eingebaut hätte. Leider bin ich seinerzeit am Museumsalntag gescheitert: keine Zeit, kein Geld, kein

Personal. Ich würde gern die iPod-Installation übernehmen. Auch einige Filme über Adivasi, ich muss mir darüber noch Gedanken machen, denn im Adivasi-Raum kann man wahrscheinlich keine Filme parallel laufen lassen. Und die Lesecke finde ich auch gut. Ich habe schon eine auf der Bungalowveranda, mehr zu Kolonialzeit und Indien allgemein, aber vielleicht kann man noch eine im Adivasi-Raum einrichten. Mit mehr Licht und Charme zum Verweilen. ●

02 Representing the Voices of the Voiceless

Nicola Beißner, Katja Thekla Meyer and Edda Wilde in conversation with **Meghnath**

Meghnath (b. 1953, Mumbai) is a filmmaker, social worker and journalist who started social work in 1971 in the refugee camps of Bangladesh War. He came to Jharkhand in 1981 where he participated in various people's struggles (e.g. Jharkhand Movement, The National Alliance of People's Movements (NAPM); and the Anti-Narmada Dam movement). Along with Biju Toppo he has made more than 15 films, which received national and international recognition. He currently is guest faculty at St Xavier's College, Ranchi, Jharkhand.

Nicola Beißner/Katja Thekla Meyer/Edda Wilde: You have been making films about the Adivasi, their precarious situation and resistance movements for many years. What was your initial motivation and what are you aiming at through the films?

Meghnath: I am a social worker basically and filmmaking is an extension of my commitment. So for the last 30 to 35 years I was involved in the issues of the Adivasi in my social work. In this sense I have been part of their struggle. When I decided to make films I took the side of the people because normally—in today's world—people don't. They only take a side where profit can be made from: so for example if I am working for

a TV channel I have to subscribe to the fact that it is the TV channel's interest to make a profit. The same applies to the newspaper—it follows its own interests. So usually people's voices are not represented properly. Already back in the 1980s we witnessed the struggle of the Adivasi and our voices were not represented properly in the media. So in the 1990s we—three young friends with backgrounds in journalism and filmmaking—started developing our own journalism from out of the Adivasi community itself. It was our intention to represent the voices of the voiceless people properly. And within the last fifteen years we made about twenty-eight films.

NB/KTM/EW: Tell us something about the way you work. How do you meet the people you portray and in which ways do you collaborate with them?

M: The people's struggles in the country in general and in Jharkhand in particular have been going on for thirty to thirty-five years now. Since we are involved in these struggles many people know us; and we know the people who are fighting. We visit them as members of their struggle anytime it is possible for us. Of course we cannot report about all cases that take place—there are just too many. Sometimes people even approach

us themselves or they send requests. Anytime we can, we take things up. Generally we make films on protest but also on constructive development. We make films on rice productivity, on power delegation, on the use of water. This is—as we say in India—very Gandhian. Gandhi used to say: ‘We have to go for struggle and we also have to do constructive work.’ Our films are like that. Two of our films even got awarded last year. One of the films is *Iron is Hot* (2008), it is on the sponge iron industry. In this case the people from the suffering villages told us about their situation so we went there and decided to shoot it. About ten years ago there was a dam accident, it was due to backwater float. We went there to investigate and had to find people whom we personally knew from the struggle. It was very painful. It was this pain and anger in our hearts that made our will to filmmaking.

NB/KTM/EW: Did it ever happen to you that you wanted to shoot a film and then the police or the government intervened?

M: Yes. Once the police took my colleague Biju. But then people protested in front of the police station where he was arrested and the police had to let him go. Often we are being interrogated during our investigations. Sometimes we have to use our own means of getting information. But this is part of our activity; we take it as our duty. If we are making something for the Adivasi of course the people who are not poor will oppose.

NB/KTM/EW: Once you have finished a film, is it a problem to screen it?

M: There are problems of course. If you want to screen a film via public service broadcasting then you have to undergo the government’s censorship. Sometimes it is very difficult to get through this censorship because we are very critical about the state. The officials will either neglect the censorship or they will simply categorise it. If they rate it an “A”, which means “adult material”, again the TV channels would not show it. Apart from that we screen our films in peoples’ forums and political groups.

NB/KTM/EW: On a more general perspective, how and through which channels do the Indian public perceive the situation of the Adivasi?

M: The dominating newspapers and other media are trying to give a different idea to the people compared to our approach. To my sight, Adivasi issues do not appear in a right way in the general public, as regarding the development issue for instance: the official government media claim that development is needed and that Adivasi people neglect these developments. But they do not talk about the effects of their understanding of development. They do not mention who gets the backlash of their so-called development. So when we try to explain these things, when we raise our voices, it becomes very shocking. I showed the films to students in India, Europe and many other places abroad. Our films become like an eye-opener to people. They realise: “So there is a lot of displacement that takes place?” We always experience a very lively discussion between audience and filmmaker.

NB/KTM/EW: The Adivasi use a variety of strategies to fight against their marginalisation and displacement—against the violence they are experiencing. Could you give a couple examples of how the Adivasi succeeded in re-appropriating a certain agency in India? What are some of the political achievements that allowed them to emerge from the role of the victim?

M: In our so-called democracy there are a lot of tenderised ways in politics. Adivasi have to constantly undergo negotiations. It is like playing the game of chess. But according to the rule of the state you will never be the winner. Let me give you an example: The government said: “We will assure rehabilitation, we will take people from this place and offer another place.” Then the Adivasi tribes said: “We only live where our God lives. We first want to make sure our God is rehabilitated. And only then we can go.” So the government tried to rehabilitate their God. But how can you rehabilitate someone’s God? The mainstream political logics are very much like the logics of “give

and take.” The Adivasi tried to bring in a different logic than the mainstream political one. In elections the only interest lies in coming to power and on top there is a lot of corruption involved in taking up projects. Adivasi are very tough to fight against that. Adivasi have their own ways and strategies of dialogue. They have their own logic of telling. Like you can see in my films for example—a more theatrical speech. Adivasi do have their own logic of presenting things. Even when we try to organise an occupation it’s according to their logics: we will do a march of peace for example.

NB/KTM/EW: Do you have a vision for a different India? What do you feel ought to happen that would fundamentally improve the situation of the Adivasi?

M: We make films also to find people and stories. Making films helps to change their situation; to inform other people. With the German version of *The Development Flows from the Barrel of the GUN* (2003) for example I am very happy that there are more than five and a half lakh, this is 550,000

people, who have seen the film in Germany already. Within the Adivasi community our struggle is also to claim that the whole development model that India follows is a colonial model. But we do not want to be the colony of any foreign country like we have been the colony of the British. It is first worlds’ exploitation, colonial exploitation but also an inner Indian colonial mode of exploitation. Here we are going into mining: when you open gas mining a lot of environmental issues are coming up—as with any of these hazardous industries. You can see it in my films *Iron is Hot* or *The Development Flows from the Barrel of the GUN*. But a pro-people development that we are claiming will be very different. We fundamentally ask: ‘Why mining? Why not agriculture or aquaculture?’ These are all pro-people development models. Also electricity: it is the people from here that give the resources to produce electricity but who are living in darkness themselves! So how can electricity be brought to their villages? What are the alternative sources of electricity? Adivasi do have their own principals of development. They want development—but not at the cost of people and not at the cost of nature. ●

03 Adivasi im heutigen Indien: Prozesse der politischen Selbstorganisation unterstützen

Nicola Beißner, Katja Thekla Meyer und Edda Wilde im Gespräch mit Theodor Rathgeber

Theodor Rathgeber (*1953), Politologe, Dr. rer. pol., freiberuflich als wissenschaftlicher Autor sowie Gutachter für Menschenrechte, Minderheiten, indigene Völker und entwicklungspolitische Zusammenarbeit tätig. Seit 1987 Lehrbeauftragter an der Universität Kassel. Arbeitete im Bundesbüro der Gesellschaft für bedrohte Völker und ist Gründungs- und Vorstandsmitglied der Adivasi-Koordination in Deutschland e.V. Seit 2003 Berater für das Forum Menschenrechte und für die UN-Menschenrechtskommission, ab 2007 für den UN-Menschenrechtsrat.

Nicola Beißner/Katja Thekla Meyer/Edda Wilde: Um uns ein allgemeines Bild machen zu können: Wie sehen Ausrichtung und Arbeit der Adivasi-Koordination aus?

Theodor Rathgeber: Die Adivasi-Koordination will durch Publikationen, Lobby- und anwaltschaftliches Arbeiten (Advocacy) dazu beitragen, dass die Menschenrechte der indischen Ureinwohner respektiert werden. Wir wenden uns dabei mit Eilaktionen und Publikationen sowohl an die indische Regierung (etwa zum Schutz vor Vertreibung bei geplanten Staudämmen, Bergbau oder

Industriensiedlungen) als auch an ausländische Firmen und Regierungen etwa im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit. Die Adivasi-Koordination hat mehrfach gegenüber dem Bundesministerium für Entwicklung und Zusammenarbeit, auf Fachkonferenzen wie in Stellungnahmen auf die besonderen Belange indigener Völker hingewiesen, Mahnwachen organisiert und Vorträge an Volkshochschulen und ethnologischen Museen gehalten.

NB/KTM/EW: Und was ist Ihre Motivation, in dem Feld zu arbeiten? Warum interessieren Sie sich dafür?

TR: Ich persönlich beschäftige mich seit rund 30 Jahren mit indigenen Völkern. Den Beginn setzte eine Feldforschung in den Anden in Kolumbien, in der ich mich mit Fragen der Selbstorganisation von Kleinbauern und indigenen Gemeinschaften beschäftigte. Dies erlaubte mir eine Ahnung von den komplexen Bedingungen und der Kärnerarbeit, um eine Gesellschaft nach Prinzipien der kulturellen Vielfalt zu organisieren. Nach meiner damaligen Rückkehr war ich ehrenamtlich, für rund 11 Jahre auch hauptamtlich (bei der Gesellschaft für bedrohte Völker), in Solidaritätskampagnen aktiv. Ich bin der Meinung, indigene Völker sind ein unersetzlicher Bestandteil der Weisheit des Menschen und sie haben uns viel zu sagen: über Lebens- und Wirtschaftsmodelle, die sich am Erhalt natürlicher Umwelt orientieren, über den Widerstreit zwischen wichtigen Erbschaften etwa bei traditionellen Formen der Selbstorganisation und den Anforderungen, sich mit turbokapitalistischen Formen der politischen Entscheidungsfindung auseinandersetzen zu müssen, über – nicht zuletzt abzulesen an meinen eigenen Einsichten – respektvollen Umgang mit mir „Fremdem“. Der Anthropologe Mark Münzel hat dies 1985 treffend als den ewigen Konflikt zwischen Schamanen und Funktionären beschrieben.

NB/KTM/EW: Die Lage der Adivasi ist in vielerlei Hinsicht prekär. Im Zuge der Globalisierung bzw. im Namen des wirtschaftlichen Fortschritts werden die indischen Ureinwohner aus ihrem Lebensumfeld vertrieben. Sie werden zwangsumgesiedelt, ihre gesellschaftlichen Strukturen werden zerstört.

Ausgerechnet eines der größten Entwicklungshilfeprojekte Deutschlands – das Rourkela-Stahlwerk in Orissa – ist ein Beispiel für dieses Vorgehen. Haben wir es hier mit einem „ökonomischen Kolonialismus“ zu tun?

TR: Vieles erinnert in der Tat an koloniale Bevormundung, allerdings sind zumindest so große Länder wie Indien durchaus in der Lage, eigene Interessen zu bekunden und in Verträgen unter anderem der Entwicklungszusammenarbeit geltend zu machen. Insofern trifft der Begriff „Kolonialismus“ den Kern nicht ganz, da die indische Regierung das Stahlwerk gewollt hat. Für unterprivilegierte Volksgruppen wie die Adivasi ist es schon eher eine Art interner Kolonialismus. Aufgrund der historischen Konnotationen verwende ich den Kolonialismusbegriff aber eher zurückhaltend und spreche allgemeiner von Ausbeutung. Aus der Sicht der deutschen Entwicklungszusammenarbeit stehen solche Abmachungen weniger in einer kolonialen Tradition, sondern sind eher von marktwirtschaftlichen Interessen geleitet.

NB/KTM/EW: Wie beurteilen Sie die Aktivitäten ausländischer NGOs in Indien? Was bedeutet es, ausgehend von westlichen Maßstäben über „die Anderen“, die Adivasi, zu sprechen und ihnen zu helfen? Gibt es Alternativen?

TR: Eine allgemeine Antwort ist meines Erachtens nicht möglich, da die Aktivitäten ausländischer NGOs alles Mögliche umfassen: Manipulation, Instrumentalisierung, eigene Profilgewinnung mit den Projektpartnern als Objekte bis hin zur solidarischen Unterstützung. Viele Partnerschaften in Bezug auf die Adivasi neigen zu einer Bevormundung, da der Selbstorganisationsprozess der Adivasi selbst unterentwickelt ist, zumindest in Bezug auf die Außerdarstellung, sodass dort leicht eine patriarchale Beziehungsstruktur entsteht. Auch als Adivasi-Koordination kommen wir immer wieder in die Verlegenheit, dass wir meinen, den Ausgang eines Konflikts oder eines Vorhabens besser einschätzen zu können als unsere Partner selbst. Selbst wenn wir damit durchaus richtig liegen, ist es gleichwohl nur ein Teil der Realität, wenn wir unsere Adivasi-Partner damit nicht erreichen.

Darüber hinaus hat sich in der Entwicklungszusammenarbeit eine sehr ungute Tendenz herausgeschält, in der bereits nach kurzer Frist, manchmal nach nur wenigen Jahren, messbare Ergebnisse erwartet werden. Soweit es nicht um Haus- oder Straßenbau etc., sondern um soziale Prozesse und die Unterstützung von sozialem Protest geht, ist eine solche Erwartung und auch der Anspruch an Messbarkeit im Grunde blödsinnig. Ebenso wäre im Bereich der solidarischen Zusammenarbeit eine langfristige Unterstützung und ein enger, auf Gegenseitigkeit beruhender, Erfahrungsaustausch notwendig, der aber sehr aufwendig ist und ehrenamtliche Arbeit ziemlich überfordert; zumindest muss ich dies zu meinem eigenen Engagement so sagen.

NB/KTM/EW: Machen wir einen Themenwechsel und kommen wir zu ethnografischen Methoden oder ethnografischen Sammlungen. Autoren wie Johannes Fabian oder auch Christian Kravagna kritisieren ethnografische Vorgehensweisen, sofern sie die Tendenz haben, die erforschten Kulturen als vergangene oder im Verschwinden begriffene Kulturen zu beschreiben, anstatt sie in ihrer Aktualität zu zeigen. Wie gehen Sie mit diesem ethnografischen Verständnis in Ihrer Arbeit um?

TR: Ethnologische Studien sind ab und zu Grundlagen, damit wir uns überhaupt ein Bild über die kulturelle Umwelt machen können. Wir sind ja nicht daran gebunden, uns statische Vorstellungen über die Adivasi zu eigen zu machen. Da wir im Wesentlichen die Adivasi in ihren Prozessen der Selbstorganisation unterstützen, sind wir ein bisschen gegen das museale Klischee gefeit, und eben auch engagiert dabei – anders als das Selbst-

verständnis eines Mainstreams der Anthropologie – Veränderungen bei den Adivasi aktiv zu begleiten; soweit letztere das wollen.

NB/KTM/EW: Mieke Bal macht darauf aufmerksam, dass die museale Darstellung in ethnografischen Museen immer fiktionale Anteile hat, die jedoch oft nicht mitreflektiert werden. Ethnografische Museen produzieren gewisse Bilder von und über Kulturen. Sind Sie in Ihrer Arbeit mit solchen „exotisierenden“ Bildern konfrontiert? Falls ja, wie gehen Sie damit um?

TR: Zum einen spielen ethnografisch eingeordnete Bilder in unserem Alltag als Verein keine große Rolle, wenngleich wir zwecks Sympathiegewinnung mitunter Fotos verwenden, die populäre Erwartungshaltungen, Klischees und Exotik auf Seiten des deutschen bzw. europäischen Publikums miteinbeziehen. Da wir aktiv keine Spenden sammeln, müssen wir uns mit solchen Bildern allerdings nicht allzu exponieren. Das Problem besteht jedoch ohne Zweifel, und eine auf Exotik ausgerichtete Erwartungshaltung ist bei Begegnungen mit Menschen in Museen, aber auch im Bundestag immer wieder präsent. Manchmal nutzen wir solche Klischees, um die existenzielle Gefährdung der Adivasi durch eine auch von europäischer Seite mitbetriebene Entwicklung zu verdeutlichen. In der Regel vermeiden wir jedoch eine Bedienung von exotisierenden Bildern: durch unsere Sprache, die Darstellung der Adivasi als Akteure, als Subjekte ihrer Geschichte, durch entsprechende Betitelung unserer Publikationen und vor allem über die persönliche Begegnung des Publikums mit Repräsentanten der Adivasi, um so viel Realität wie möglich darzustellen. ●

Julia Kurz im Gespräch mit Nora Sternfeld

Nora Sternfeld (*1976) ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Mit Elke Smodics Kuscher und Renate Höllwart arbeitet sie seit 1999 im Büro trafo.K an Forschungs- und Vermittlungsprojekten zwischen Bildung und Wissensproduktion. Seit 2006 ist sie im Leitungsteam des Masters „ecm – educating/curating/managing“, Universität für angewandte Kunst, Wien. Seit 2012 ist sie Professorin für „Curating and Mediating Art“ an der Aalto University, Helsinki. 2009 erschien ihr Buch *Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien* (mit Belinda Kazeem und Charlotte Martinz-Turek).

Julia Kurz: Nora, du selbst beschäftigst dich in deiner Praxis schon lange mit dem Ort des Museums, insbesondere auch dem Völkerkundemuseum als Ort kolonialer Fortschreibung. Du hast unsere Museumsausstellung *THE SUBJECTIVE OBJECT – Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder* besucht. Mich würden deine Gedanken zu möglichen Strategien einer kritischen Auseinandersetzung innerhalb des ethnologischen Museums interessieren.

Nora Sternfeld: Ich stelle mir seit einiger Zeit die Frage, wie die mittlerweile 30-jährige Geschichte der kritischen Museologie in ethnologischen Museen reale Folgen zeitigen könnte. Sehr lange wurden diese nämlich in der Theorie kritisch in den Blick genommen, ohne dass in der Praxis signifikant darauf reagiert wurde. Mittlerweile gibt es endlich immer mehr Projekte, die die postkoloniale Kritik aufnehmen und ins Museum integrieren. Hier habe ich allerdings leider oft den Eindruck, dass die radikale Infragestellung der kolonialen Gewaltgeschichte, mit der die Sammlungs- und Präsentationsgeschichten der Völkerkundemuseen verknüpft sind, eher abgeschwächt als adressiert wird. In diesem Sinne handelt es sich oft um Formen einer „Erinnerung als Entledigung“ – um die Übernahme einer Reflexivität, die die Grundfesten der Institutionen gerade nicht erschüttern kann. Doch das müsste sie eigent-

lich, denn sowohl in ihren Sammlungspolitiken als auch in ihrer Wahrheitsproduktion stehen Völkerkundemuseen in der Tradition epistemischer Gewalt und reproduzieren diese sehr oft bis heute. Ziehen wir diesen Transformismus der Museen – also die Integration der Kritik, ohne die damit eigentlich verbundenen Konsequenzen – in Betracht, besteht bei einem kritischen Projekt im Museum sicher die Gefahr der Vereinnahmung. Zugleich gibt es selbstverständlich immer auch die Chance „nicht ganz so einfach verdaut wie verschluckt zu werden“. Und genau hier würde ich ansetzen und vielleicht von so etwas wie einem „break even“ ausgehen: einem strategischen Punkt, der festlegt, wie viel explizite Kritik mindestens möglich sein muss. Denn wenn diese nicht klar und deutlich formuliert wird bzw. werden kann, scheint es mir tatsächlich stärker um eine „Erinnerung als Entledigung“ zu gehen, also um die Integration der Kritik ohne reale Konsequenzen.

JK: Du sprichst von einem „break even“.

Für unsere Ausstellung war nicht nur die Unterschlagung einer Auseinandersetzung mit seiner kolonialen und rassistischen Vergangenheit, der sich das Museum stellen müsste, ein wichtiges Anliegen, sondern auch die Auseinandersetzung mit den durch das Museum reproduzierten (neo-)kolonialen Bildern. Jenen Repräsentationen ein „Was fehlt?“ und das Angebot eines Diskurses entgegenzusetzen, halte ich für eine wichtige Strategie, gerade auch im Hinblick auf die von dir erwähnten realen Folgen innerhalb der Institution, die wir uns ja für unser Projekt wünschen. Es ist vor allem der Auseinandersetzungsprozess und die Diskussion, die man als von außen kommende Ausstellungsmacherin bereits im Vorfeld und während der Vorbereitung der Ausstellung innerhalb der Institution anstößt, die tatsächliche Folgen hervorbringen kann. Überträgt man dies in die Ausstellung, ist das gleichzeitig ein Angebot für die Besucher, an der Debatte zu partizipieren. Wie sähe deines Erachtens

eine „best practice“ aus – etwa bezogen auf unsere Ausstellung?

NS: Auf eurem Blog stellt ihr die Figur, dessen Nachlass ihr euch widmet, mit folgenden Worten vor:

Egon von Eickstedt, deutscher Anthropologe und Rassentheoretiker, war im Nationalsozialismus eine der bedeutenden Figuren seines Faches. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er 1946 als Professor für Anthropologie an die Universität Mainz berufen. Sein fotografischer Nachlass umfasst sowohl Aufnahmen, die dem Bereich der Ethnologie als auch der physischen Anthropologie zuzuordnen sind, wobei die Forschung zu den Adivasi, der indigenen Bevölkerung Indiens, einen Schwerpunkt bildete.

Ich denke, dass dies keine adäquate Form ist, sich der mächtigen, musealen Wissensproduktion gegenüber zu stellen. Hier reicht meines Erachtens die Frage „Was fehlt?“ nicht aus. Ich denke, dass es – wie altmodisch dies auch scheinen mag – wichtig ist nach den Kontinuitäten dieser für den Nazismus offenbar wichtigen Wissensproduktion in der konkreten Gegenwart des Museums zu fragen. Denn wenn der Nachlass eines im Nazismus bedeutenden Rassentheoretikers bearbeitet wird, muss doch die Legitimität und Logik dieses Wissens und dieser Sammlung selbst grundlegend in Frage gestellt werden und genauso die an zahlreichen Stellen des Museums offen zur Schau gestellte Anerkennung der Bedeutung des Kolonialismus für die Sammlungen (einem Museum übrigens, in dem so gerne betont wird, wie schade es ist, dass weite Teile der Sammlung durch die alliierten Bomben zerstört wurden). Mit euren Worten wird etwas, das heute zum Glück in vielen Feldern und Öffentlichkeiten delegitimiert ist, wieder ohne Anführungszeichen sagbar. Und das halte ich tatsächlich für kontraproduktiv.

JK: Was du hier ansprichst, war diskursiver Ausgangspunkt für unser Projekt. Die Auseinandersetzung mit der Figur Eickstedt, seiner Rolle und seinem Status im Nazi-Deutschland, seiner rassistischen Forschung, die er auch nach dem Zweiten Weltkrieg in

Mainz weitergeführt hat, ist maßgeblich in all unsere Entscheidungsprozesse eingeflossen. Die Strategie, uns seinen Bildern im Rahmen der Museumsausstellung zu verweigern und diese eben nicht in einen neuen Kontext zu stellen, ist ein wichtiges Angebot an das Museum, unter anderem auch die eigene Forschungs- und Umgangspraxis mit dem Material zu reflektieren. Allein den Bruch mit der Erwartungshaltung des Museums, der Besucher, der Presse etc., anthropologische Bilder aus den 1920er Jahren zu sehen zu bekommen (wir zeigen die Bilder nur in den existierenden Kontexten, durch bereits existierende Bücher, die wiederum von uns kommentiert werden), halte ich für ein sehr starkes Statement gegenüber Eickstedt als auch dem Museum. Dieses arbeitet ja unkommentiert mit den auf der Indien-Expedition gesammelten Objekten Eickstedts. Du hattest auch die Verwendung des Begriffs der „Wiederaneignung“ im Untertitel und Kontext von *THE SUBJECTIVE OBJECT* problematisiert. Für uns hat das Benennen der (Wieder-)Aneignungshandlung von Bildern (die sich einerseits als künstlerische Strategie in unsere Ausstellung, andererseits in einer kolonialen Praxis wiederfindet) insbesondere Verweisfunktion auf formulierte Machtansprüche im Hinblick auf Bilder und ihre Deutung. Kannst du deine kritische Perspektive erläutern?

NS: Ich finde Strategien der (Re-)Appropriation sehr wichtig – gerade im Zusammenhang mit Gewaltgeschichten. Denn ein wesentlicher Aspekt (nicht nur) kolonialer Gewalt ist ihre Wirkung auf das, was Frantz Fanon den „psycho-affective realm“ genannt hat. Diese Dimension wird oft durch eine reine Perspektivierung auf den Antagonismus der Dekolonisierung unterschlagen. Der Blick auf Strategien der (Wieder-)Aneignung ermöglicht eine Auseinandersetzung mit der gewaltvollen Realität, die rassistische Konstruktionen auch in den Gefühlen und Selbstverständnissen produzieren sowie mit den vielen verschiedenen Formen der Handlungsmacht innerhalb der Gewaltverhältnisse. (Wieder-)Aneignungen sind also sehr oft gerade dadurch wirksam, dass sie die Eindeutigkeit des antikolonialen Kampfes erweitern und durchkreuzen: Sie enthalten performative

Elemente der Verschiebung von Definitionsmacht durch Wiederholung, sie entwickeln subtile Formen der Analyse, sie lehnen sich trotzig oder stumm auf. Befreiung lässt sich hier nicht selten in einer verschiebenden Reproduktion finden, die gerade dadurch wirkt, dass sie die mächtige Deutungsmacht in einer Weise in Frage stellt, die ihre Wirkung nicht negiert und zurückweist, sondern aufnimmt und umwendet. Insofern finde ich den Ansatz der (Wieder-)Aneignung wichtig und schätze viele Arbeiten in eurer Ausstellung. Dennoch handelt es sich dabei um eine widerständige Praxis, die meines Erachtens nicht ohne eindeutigen Widerspruch gedacht werden kann, denn sonst sehe ich leider die sehr große Gefahr, dass die „ethnografischen Blicke“, die das Museum konstituiert, nichts anderes als die Reproduktion der rassistischen Bilder sehen, die sonst im Museum präsentiert und erwartet werden. Zum großen Nachteil der subtilen und stolzen, befreienden, analytischen und lustvollen Formen der Wiederaneignung. Ich denke, dass die Verantwortung einer postkolonialen Museologie gerade darin besteht, sich mit den bis heute existierenden Selbstverständlichkeiten epistemischer Gewalt anzulegen und dies solidarisch mit bestehenden Kämpfen (etwa um Rückgabe oder um eine andere Geschichtsschreibung) zu tun – auf die Gefahr hin, dass dies unsolidarisch mit den Museen sein mag. Wenn dies in den Museen nicht möglich ist, dann gibt es immer noch die Möglichkeit, außerhalb ihrer Mauern an Ausstellungen und Publikationen, Kampagnen und Texte zu arbeiten.

JK: Könntest du an dieser Stelle nochmals konkreter ausführen, was du am Anfang dieses Gesprächs mit „klar und deutlich formulierter Kritik“ meinst? Deine Ausführung impliziert für mich die Infragestellung wirksamer Interventionen innerhalb des Museums generell, womit ich eine entmündigende Haltung den Besucher gegenüber verbinde. Dir geht es mit „klar und deutlich“ sehr sicher nicht darum, das Gezeigte auf die Essenz eines anklagenden Fingerzeigs zu reduzieren. Kann aber nicht auch davon ausgegangen werden, dass das Publikum sich mit dem Gezeigten, sofern eine umfangreiche kritische Kontrastfolie

geboten wird, eigenständig auseinandersetzen kann und wird?

NS: Ich wollte sicherlich kein Plädoyer gegen

Interventionen machen – im Gegenteil. Ich frage mich nur, wie die Kritik am Museum im Museum Folgen haben kann. Vielleicht lässt sich ja gerade diese Frage an Interventionen stellen: Sind sie bloß temporäre Eingriffe, die die Institutionen in ihren Jahresbericht schreiben und als abgehakt ablegen können? Oder geht es um eine Veränderung? Sicherlich ist dies weder voraussehbar noch restlos planbar und daher sind institutionskritische Praxen immer mit einer Möglichkeit und einem Risiko verbunden – ich möchte dies keinesfalls schmälern. Vielleicht ist ja gerade ein Gespräch wie unseres hier gut, um die Frage zu stellen, inwiefern es sich um eine Intervention oder vielmehr um eine bloße Repräsentation von Kritik im Museum handelt. Diese Frage könnt ihr als Macherinnen bestimmt viel besser beantworten. Wie siehst du es?

JK: Ich will nicht behaupten, dass wir während unserer Kooperation eine Revolution im GRASSI Museum angeleiert haben. Sicher nicht. Aber wir haben eine kritische Praxis umgesetzt und die Konfrontation des Museums eingefordert. Diesem muss sich meines Erachtens jedes kritische Projekt immer wieder neu stellen, und er sollte dort ansetzen, wo die Institution „abgeholt“ wird. Das Verhandeln, Diskutieren und – auf Seiten des Museums – das Mittragen eines „break even“ sind nicht nur ein unumgänglicher, sondern vielleicht der wichtigste Teil eines jeden Projektes, das innerhalb der Institution gezeigt oder durchgeführt wird. Interessanterweise wurde von Seiten des Personals immer wieder erwähnt: „Macht das! Macht das! Wir dürfen das ja nicht!“ Ich hoffe, wir konnten die Frage anstoßen: „Warum eigentlich nicht?“ Gerade gibt es Gespräche darüber, welche Teile aus unserer Ausstellung für die Dauerausstellung übernommen werden könnten. Inwiefern dies dann tatsächlich umgesetzt wird und unser Projekt weitere reale Folgen haben wird, ist sicher die nächste Frage. Aber es wurde ein Diskurs forciert, der sonst nicht stattgefunden hätte und ja offensichtlich von außen bisher nicht

angeschoben werden konnte. Wir haben das Gespräch gesucht, ohne von vornherein zu verurteilen, auch wenn uns viele Praktiken des Museums bitter aufstoßen. Sicher hätte man an manchen Stellen noch fordernder sein können, aber wenn man sich auf den Prozess in die Institution zu gehen, einlässt, befindet man sich selbst ja auch auf unsicherem Terrain, das es erst einmal zu erforschen gilt. Da sich das Prinzip einer kolonialen und rassistischen Praxis fortschreibt, kommt der Vermittlung (Angebot von Diskussion und Gespräch gegenüber Museumspersonal oder Besuchern) auf allen Ebenen und zu jedem Zeitpunkt eine wichtige Rolle zu. Innerhalb der Ausstellung haben unter anderem auch Seminarsitzungen mit Indologie- und Ethnologie-Studenten stattgefunden. Solche und ähnliche Begegnungen sind für mich total relevant, weil sie innerhalb der Institution stattfinden und den kritischen Diskurs aus ihr heraus anschieben. Was du forderst – und wir ebenso fordern, ist eine radikale Veränderung, die aber einen Paradigmenwechsel zur Voraussetzung hat. So etwas kann nur durch ein beständiges Einfordern, Nachhaken und Hinterfragen erfolgen und muss das Selbstverständnis des Museums insofern einbeziehen, als dass die hier vollzogene Praxis den Ausgangspunkt für eine Verände-

rung darstellt. Habe ich richtig verstanden, dass du die Komplexität unseres Projekts als „Veruneindeutigung“ der Kontinuitäten der kolonialen Praxis verstehst? Dies ist ja nicht aus Solidarität mit dem Museum heraus entstanden, sondern vielmehr der kuratorischen Entscheidung geschuldet, weniger eine limitierte als eine vielstimmige Auseinandersetzung anzustoßen, die der einen Erzählung mehr als nur eine einzige Gegenerzählung gegenüberstellt.

NS: Das verstehe ich. Ich bin mir nur eben nicht sicher, ob dieser konkrete (neo-)koloniale Raum des GRASSI Museums nicht auch eine explizite Gegenerzählung braucht, um eine Vielschichtigkeit von Perspektiven erst möglich zu machen. Ein postkolonialer und postrepräsentativer kuratorischer Ansatz würde wohl die Repräsentation schlichtweg in Frage stellen – die Repräsentation von Vielstimmigkeit genauso wie die Ausstellung einer Gegenerzählung. Worum kann es also gehen, wenn es gerade nicht mehr um Repräsentation (von Identität und Andersheit, von Werten, aber auch von Kämpfen etc.) geht? Vielleicht um eine Destabilisierung des Kanons, um eine kollektive widerständige Wissensproduktion und um Solidarität mit bestehenden sozialen Kämpfen. ●

05 Postcolonial Laughter – Humor und Ironie in zeitgenössischer Kunst mit postkolonialer Perspektive

Anna Dobrucki und Anja Lückenkemper im Gespräch mit Alexandra Karentzos

Dr. phil. Alexandra Karentzos (*1972) ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin und seit 2011 Wella-Stiftungsprofessorin für Mode und Ästhetik an der TU Darmstadt. Karentzos ist Gründungsmitglied des Centrums für Postcolonial und Gender Studies an der Universität Trier und Mitbegründerin der Zeitschrift *Querformat: Zeitgenössisches, Kunst und Populärkultur*. Demnächst erscheint ihr Buch *Postkoloniale Ironie: Positionen gegenwärtiger Kunst/Theorie*.

Anna Dobrucki/Anja Lückenkemper:

Als Hintergrund für unser Gespräch über das postkoloniale Lachen ist es hilfreich, die Funktion kolonialer Bilder genauer zu betrachten. Diese Darstellungen können als unterstützend in der Formierung des „Fremden“ in der Moderne gesehen werden. Aus welchem Grund und durch welche Strategien geschieht diese Formierung?

Alexandra Karentzos: Kolonialistische

Bildproduktion hatte vor allem die Aufgabe, Differenz herzustellen und zu fixieren: die „Anderen“ so zu konstruieren, dass sie als wesentlich „Andere“ und den Kolonialherren Unterlegene erschienen. Diese Trennung zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ war grundlegend für die Versuche, den Kolonialismus zu rechtfertigen. Entsprechend wird in den Bildern Differenz augenfällig festgemacht – zum Beispiel über die Unterscheidung der Farben Weiß (mit den Konnotationen Reinheit, Helle, Güte) und Schwarz (mit den Konnotationen Unsauberkeit, Dunkelheit, Schlechtigkeit) oder durch die Darstellung der „Anderen“ als tierähnlich, irrational, grausam, maßlos ausschweifend, bei der die „eigene“ Zivilisiertheit, Rationalität, Disziplinertheit usw. mitgedacht war. Im Blickpunkt postkolonialer Forschung stehen nicht zuletzt diejenigen Bilder, in denen diese Abgrenzung ins Wanken gerät: Formen der Mimikry etwa, in denen das „Andere“ in gebrochener Weise angeeignet wird, sodass allerdings die

Unterscheidung zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ fraglich wird.

AD/AL: Künstlerische Positionen mit einer postkolonialen Perspektive versuchen eine Art Umkehrung oder Wiederaneignung des kolonialen Blicks – in Ihrem Text „Postcolonial Laughter: Humor as the Strategy of the Arab Image Foundation“¹ erklären Sie, dass hierzu oftmals Strategien der Ironie verwendet werden. Wie definieren Sie Ironie? Und welche Rolle spielt dabei das Lachen – *the postcolonial laughter* – im Sinne von etwas Körperlich-Irrationalem vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Disziplinen mit deren Wunsch nach Rationalität, Objektivität und Prägung von Definitionen?

AK: Der Begriff der Ironie ist sicherlich schillernd durch seine vielen verschiedenen philosophischen und alltagssprachlichen Verwendungsweisen. Mir ist bei diesem Begriff wichtig, dass Ironie durch ihre Doppelbödigkeit – oder besser Bodenlosigkeit – markiert, dass Unterscheidungen, Behauptungen und Setzungen nicht in einem Wesen gründen, nicht Halt in irgendeinem „Sein“ finden, sondern bloße Unterscheidungen, Behauptungen und Setzungen sind. Postkoloniale Kunst zeichnet sich häufig durch Ironie aus – ermöglicht Ironie es doch, die Festschreibungen und Zuschreibungen des Kolonialismus distanziert zu wiederholen, vorzuführen und zu hinterfragen. Das „postkoloniale Lachen“ zeigt somit Zähne, die kolonialistische Stereotype und Klischees zersetzen können. Dabei ist auch das von Ihnen angesprochene Körperliche wichtig: Lachen als etwas Körperliches steht dem vermeintlich Unkörperlichen, Abgehobenen, scheinbar rein Geistigen der Wissensproduktion der Kolonialmächte entgegen. Bereits an Michail Bachtins Arbeiten zum mittelalterlichen Karneval lässt sich studieren, wie subversiv das Körperliche des Lachens sein kann.

AD/AL: Können Sie die Strategien postkolonialer Ironie an einem Beispiel beschreiben?

AK: Ein Beispiel postkolonialer Ironie ist für mich die Selbstdarstellung der US-amerikanischen Künstlerin Kara Walker, die sich etwa als „talentierete Negerin“ beschreibt. Auf diese Weise spielt sie ironisch mit rassistischen und sexistischen Zuschreibungen, nach denen ihr der Künstlerstatus nicht zustehen dürfte. Ebenso ironisch arbeitet sie in ihrer Kunst mit Scherenschnitten als einer Technik, bei der „weiß“ und „schwarz“ sich umkehren können, zu Kippfiguren werden, sodass eine Art Vexierspiel mit just denjenigen Kategorien zustande kommt, die im Kolonialismus so scharf getrennt werden. Eine ähnliche Kippfigur kommt zustande, wenn Coco Fusco und Guillermo Gómez-Peña sich in einer Performance mit dem Titel *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* zwischen 1992 und 1994 in urbanen Kontexten als Indigene in einem Käfig ausstellen. Sie greifen kolonialistische Praktiken des Ausstellens des „exotischen Anderen“ auf und konterkarieren sie, indem sie die Inszenierungsformen ironisch ad absurdum führen. Die vorgeblich „primitiven Amerindians“ eines bisher angeblich unentdeckten Stammes schreiben auf Laptops, schauen Fernsehen, tragen Converse-Turnschuhe, basteln Voodoo-Puppen und tanzen und erzählen Geschichten, wenn man sie dafür bezahlt. Allein in dieser Aufzählung wird die Brüchigkeit der Inszenierung deutlich. Die Ironie der Arbeit zeigt sich aber besonders dann, wenn das Publikum sie nicht versteht. Denn hier kommen die Doppeldeutigkeiten und vielfachen Lesemöglichkeiten der Performance zum Tragen. Die Ironie der Arbeit verlangt, die Inszenierung von „Wildheit“ als Inszenierung zu erkennen. Lässt das Publikum sich auf diese Lesart ein, muss es sich von jeglichen Authentizitätsannahmen bezüglich „Amerindians“ lösen. Indessen wird an solchen Arbeiten auch eine problematische Seite ironischer Strategien deutlich: Die Stereotype werden zwar vorgeführt, damit aber noch einmal wiederholt.

AD/AL: Auch ethnologische/kolonialistische Darstellungen arbeiteten oftmals mit einer Überzeichnung der Dargestellten, sprich

mit Stereotypisierung, Lustigmachen, Spott und Ironie. Sehen Sie hier Parallelen? Wie erklärt sich das Ironische aus der Historie heraus?

AK: Formen kolonialistischer Ironie und des Spotts finden sich vielfach. An diesen Beispielen zeigt sich, dass Ironie nicht per se subversiv ist. Es kommt auf den Einsatz an. Dennoch lässt sich daran ein interessantes Phänomen beschreiben: Auch kolonialistische Ironie destabilisiert die Norm – wenigstens temporär. Wenn etwa auf kolonialistischen Postkarten aus Barbados um 1900 die indigene Frau auf dem Fahrrad als unmögliche Figur vorgeführt wird,² erscheint sie paradoxerweise zugleich möglich. Sie kann auch als eine Form der Mimikry im Sinne Homi K. Bhabhas gelesen werden. Die Unterscheidung, die bei der Angleichung an die Kolonialherren mitläuft, erscheint ambivalent: Sie bestätigt nicht einseitig die Kultur der Kolonialherren als Vorbild, sondern droht in eine „mockery“, ein Sich-Lustigmachen zu kippen (in dem Fall der Postkarte nicht nur über den Kolonisierten). Somit zeigt Bhabha, wie die Selbstwahrnehmung der Kolonisatoren sich verändert, wenn die Kolonisierten sich in ein Abbild dessen verwandeln (almost the same, but not quite). Mit einer solchen Darstellung wie auf der Postkarte tritt den Kolonisatoren somit Gleichheit und Differenz gleichzeitig entgegen. Auch die als „Hottentotten-Venus“³ auf Jahrmärkten ausgestellte Saartje Baartman war Ziel unzähliger Karikaturen. Zum einen galt sie mit dem als übergroß vorgeführten Gesäß selbst als Übertreibung, zum anderen diente sie als Antipodin, als Parodie des antiken Ideals der Venus. In der Karikatur „La belle Hottentote. The curious in ecstacy, or the shoelaces“ aus dem Jahr 1815 wird das voyeuristische Begehren des Publikums selbst ironisch vorgeführt: In dem Bild betrachtet das Publikum die Frau auf dem Sockel, die damit wie eine Skulptur inszeniert ist. Ein Mann hebt ein Okular an sein Auge, mit dem er die Frau fixiert, und ruft aus: „Qu''elle étrange beauté“. Bei einem Schotten im Bild schlägt das Begehren gleichsam in ein kannibalistisches Verlangen um, wenn er mit Blick auf das Hinterteil der Frau ausruft: „Oh! godem quel rosbit“. Die obsessive Schaulust wird in der Karikatur ironisiert, ist sie doch

ambivalent, wie Stuart Hall es in seinem Text „Spektakel des ‚Anderen‘“ auf den Punkt bringt: „Was als anders, abstoßend, ‚primitiv‘, deformiert erklärt wird, wird gleichzeitig obsessiv und anhaltend genossen, weil es fremd, ‚anders‘ und exotisch ist.“ Mit einer ähnlichen Ambivalenz spielt auch Fuscós und Gómez-Peñas Performance, indem sie die Schaulust des Publikums reflektiert.

AD/AL: Sie schreiben, dass durch die Strategie der Ironie eine endgültige Interpretation verhindert und der Diskurs offen gehalten wird. Was für eine Möglichkeit bietet diese Strategie Ihrer Meinung nach für den heutigen postkolonialen Diskurs?

AK: Die Offenheit des Diskurses kommt gerade dadurch zustande, dass Ironie Unterscheidungen und Setzungen auflöst, indem sie sie als kontingent – als so, aber auch anders möglich – erweist. Dadurch ist mit den kolonialistischen Festschreibungen und Zuschreibungen der Diskurs nicht ein für alle Male kanalisiert; vielmehr werden die alten, kolonialen Fahrwasser noch einmal

aufgesucht, um sie verlassen zu können. Postkoloniale Ironie birgt insofern das Potential, Axiome des Wissens zu hinterfragen und dabei die irreduzible Vielheit der Diskussion bestehen zu lassen, ohne eine synthetisierende und totalisierende Perspektive einzunehmen. Es geht um eine kontrapunktische, vielstimmige Lektüre. ●

¹ Derzeit im Druck in: David Bindman, Angela Rosenthal, Adrian Randolph (Hg.): *No Laughing Matter: Visual Humor in Ideas of Race, Nationality, and Ethnicity*, London, New York: Routledge, 2011.

² Vgl. dazu Krista A. Thompson: *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*, Durham/London: Duke University Press, 2006.

³ Vgl. Deborah Willis/Carla Williams: *The Black Female Body. A Photographic History*. Auss.-Kat. Philadelphia: Temple University Press, 2002, v.a. S. 8ff. und S. 59ff; vgl. auch Kerstin Brandes: „Hottentot Venus: Re-Considering Saartjie Baartman: Configurations of the ‘Hottentot Venus’ in Contemporary Cultural Discourse, Politics, and Art“, in: Helene von Oldenburg/Andrea Sick (Hg.): *Virtual Minds. Congress of Fictitious Figures*. Bremen: thealit 2004, S. 41–55. Für einen aktuellen Überblick über die Diskussion vgl. Deborah Willis (Hg.): *Black Venus 2010. They called her ‘Hottentot’*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, 2010.

06 Photography and Anthropology

Anna-Sophie Springer in conversation with Christopher Pinney

Christopher Pinney is Professor of Anthropology and Visual Culture at University College London. He has been conducting ethnographic fieldwork intermittently in central India since 1982 and has a particular interest in the use of the camera and the printing press in India from the 19th century through to the present. His next book is *Lessons from Hell: Printing and Punishment in India* (Chennai: Tara Books, 2012).

Anna-Sophie Springer: Your book *Photography and Anthropology* (London: reaktion books, 2011) starts with a chapter on the connections between early photography and nascent anthropology in the mid-19th century. It would be great if you

could give a brief description of this relationship here.

Christopher Pinney: Well, continuing this theme of a “troubled” relationship, I was keen to avoid reducing photography, as used by anthropologists, to a simple reflection of “anthropology.” This reluctance was inspired by Bruno Latour and his insistence that we not reduce representation to a mere “secondary screen” and also by Homi K. Bhabha and his stress on performative deformation. Early anthropologists may have thought they were developing a great new science and that photography was the perfect mirror for their aspirations, but in practice, when it actually came to using photography

and trying to make it tell the stories they wanted, it all got rather complicated. This was in large part because of the necessity of the event in the making of photographs. Approaching photography as a material process rather than simply a question of ideology makes it more interesting. As Walter Benjamin once wrote, no matter how hard the photographer tries to arrange his material in front of the camera, the world around it always intrudes. Alongside this and provoked in part by Michael Taussig, I'm interested in how a nascent anthropology which was struggling to claim the authority of a disenchanted science had to attempt to neutralise the magical dimension of photography. Photography was also "trouble" in this sense: its mimetic quality was excessive.

AS: Egon von Eickstedt went on an expedition to India in the late 1920s, and our exhibition in 2012 takes his photographic archive as its starting point. What are the major differences between the two periods in how photography is used in anthropology?

CP: *Photography and Anthropology* focuses on practices in the English-speaking world and in that context I make the argument that long-term fieldwork (of the kind which in a British context was pioneered by Bronislaw Malinowski in the early 20th century) modelled itself on the exposure of the photographic negative. The anthropologist left home for a space of inversion (the exotic, remote, distant etc.), which was formally akin to the negative state. This was where the anthropologist would be exposed to data, which would then be processed upon their return "home." Fieldnotes would be turned into something akin to a photographic positive, i.e. the anthropological monograph. One of my suggestions is that in an important sense photography becomes almost conceptually redundant after the consolidation of fieldwork as the defining methodological tool of anthropology. The logic of the expedition was rather different from that of long-term fieldwork—it revolved around a prolonged series of fleeting encounters in which photography retained a value. Leaping from the 1920s to 2012 then I think that it's important to note that anthropologists don't really know,

anymore, what to do with photography. The study of "indigenous media" is one way of solving the quandary because it allows us to once again deploy our cameras "objectively" (using tripods and macro lenses and aiming for minimal "distortion") to copy "their" photographs. The radical realisation that other people also use cameras provides the alibi for the conservatism of an anthropological photography in which the anthropologist's camera becomes little more than a photocopier. Ironically, many documentary and art photographers have learned from anthropology and are taking forward that agenda in adventurous ways. But anthropologists, by and large, are not.

AS: In my research for this project I have become sensitive to an intricate tension running between fact and fiction. While the construction of "the ther"—with Exoticism, Orientalism and other later Isms including Postcolonialism—has frequently served as a projection screen for a multiplicity of desires, deconstructions and delusions, it is at the same time connected to the acts of identifying, measuring, controlling and preserving—as embodied in practices such as anthropometry and phrenology or the tradition of the ethnological museum. I know you touch on these themes as well in your work. Are their two images for you that illustrate this duality of the role of the photographic image in the anthropological field?

CP: Well, I think the most startling example must be a box of photographs in the British Museum, which has the name "Huxley" followed by a question mark written on the top. It looks like the name was written in the late 19th century by someone who didn't want to believe that T.H. Huxley ("Darwin's bulldog" as he was often called) was responsible for them. The photographs show two naked males, one white and one black, striking homoerotic poses against an anthropometric backdrop of the sort advocated by J. H. Lamprey (it involved hanging silk threads to make 2 inch squares). As I recall there is a tree trunk in the centre of many of the images to which one or another figure is bound in the manner of St. Sebastian. These images make explicit some remarkable

desires, which very powerfully subvert the disenchanting rationalism of the grid in the background. Another image, which demonstrates a similar tension would be any one of a number of photographs of figures associated with witchcraft in the 1930s made by Edward Evans-Pritchard of Zande (southern Sudan). Actually I think these are probably more interesting than the Huxley images and certainly more significant for photographic theory. What intrigues me about them is the manner in which they seem to undercut the distancing and rationalising claims he is able to make in his written text (he famously wrote: “witches as the Azande conceive them cannot exist”). Within the photographic record there seems to be an uncontrollable seepage of witch-related activity, which contradicts the stance that Evans-Pritchard makes within his text. This points to another of photography’s “troubling” dimensions and (to my mind at least) also underlines the necessity of engaging the ontology of the image rather than simply assuming that the images “illustrate” or are secondary reflections of stable ideologies. I find the fracture and tension between overt ideological positions and photographs as part of the optical unconscious especially interesting.

AS: Perhaps you have an insight into the problematic issue I’ve observed in certain postcolonial art and the notion of “emancipation.” A lot of artists from formerly colonised communities use degrees of cultural re-enactment to critique racial and cultural stereotypes, with one effective strategy being ridicule through exaggeration. I know this is a controversial question, particularly since we have invited contributions from this school in the context of *THE SUBJECTIVE OBJECT*, but I wonder sometimes whether these types of embodiment don’t in a certain way also monumentalise what they are trying to transcend?

CP: Well, yes, I agree that there’s a lot of what bel hooks once called “perverse re-enactment”. The Pushpamala cover image to *Photography and Anthropology* would be a good example. This brings to mind a number of Australian aboriginal artists (such as Fiona Foley and Brook Andrews) who also

re-enact earlier genres and styles as parody. I think that you point to a real potential problem (Martin Heidegger’s observation about the intimacy between enemies comes to mind) and indicate the necessity of thinking carefully about the “perversity” of re-enactment. However, I suppose there might be some artists who would argue that a critical monumentalisation is appropriate since (especially in India) what is sometimes called the “ethnographic state” has facilitated the internalisation of colonial categories by modern populations. So there are important debates about the extent to which ideologies of “caste” in contemporary India may reflect a colonial obsession, and (this is specifically relevant to your show) the manner in which the mobilisation of politically charged categories such as *Scheduled Castes* and *Scheduled Tribes* reproduces a colonial developmentalism (both categories derive their names from the castes and tribes listed in “schedules” or appendices in the *Government of India Act of 1935*). So in many significant ways the lexicon of identity in modern India has been bequeathed by the (colonial) “ethnographic state.” Coming back to the original idea in your question we could say, on the other hand, as Jacques Derrida has taught us, that there is no repetition without difference. The question then concerns what gets changed by artists in the process of iteration. In Pushpamala’s case of the *Ethnographic Series* (2000–2004) she presents an iteration of an image, deformed through its new performance. So importantly it is a question of deforming as well as performing. She is also mobilising—in my view—what Roland Barthes understood as the fact that photography can only deliver a *corps* by which he meant the body of the event, a specific particularity of what is placed in front of the camera. This specificity, this “limitation,” the particularity of each photographic event, is highlighted I think by Pushpamala’s mixing of identities (for instance she appears as a south Indian Toda woman rather than the Andamanese person which the backdrop would appear to dictate). So I think there is a subtle and interesting deformation occurring there which engages and critiques the “ethnographic state” argument. The stronger defence would start with Susie Tharu’s

observation that Pushpamala is deliberately concerned with the “despised familiar, the cliché.” She argues that Pushpamala’s embracing of the copy is a subversion of a Kantian demand for a relationship between

the artist and creativity. The “copy” embodies the “despicable and Oriental other” and it is this world-historical expectation that first has to be subverted from within. ●

07 Stimmen, Rauschen, Bilder Vom Umgang mit prekären Dokumenten

Barbara Mahlkecht im Gespräch mit Philipp Scheffner und Britta Lange

Philipp Scheffner (*1966) ist ein Filmmacher und Klangkünstler aus Berlin. Tonaufnahmen, die während des Ersten Weltkriegs in einem Kriegsgefangenenlager in Wünsdorf bei Berlin entstanden sind, bilden den Ausgangspunkt seines Films *The Halfmoon Files: A Ghost Story*. Anthropologen, Sprach- und Musikwissenschaftler der „Königlichen Preußischen Phonographischen Kommission“ führten systematische Aufzeichnungen der verschiedenen Sprachen der „Kolonialsoldaten“ durch. Der Film folgt u.a. der Stimme von Mall Singh, der im Dezember 1916 in einen Phonographentrichter spricht, nach Indien und von dort zurück nach Deutschland.

Britta Lange (*1973) ist Kulturwissenschaftlerin und hat gemeinsam Margit Berner und Anette Hoffmann das Buch *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011) geschrieben. Der Band geht u.a. der Frage nach, unter welchen Umständen Objekte aus anthropologischen Sammlungen als „sensibel“ gelten können. Gemeinsam produzierten Britta Lange und Philip Scheffner die 4-Kanal Sound- und Videoinstallation *Making of ... The Halfmoon Files*.

Barbara Mahlkecht: Philip, kannst du skizzieren, was dich als Filmmacher an einem Tonarchiv aus der Zeit des Ersten Weltkriegs so interessiert hat? Hättest du den Film auch gemacht, wenn es sich um ein fotografisches Archiv gehandelt hätte?

Philipp Scheffner: Ja, klar. Weil mich die

Thematik und der Ort interessiert haben. Ich bin durch eine Recherche für einen anderen Film zufällig auf dieses Lager gestoßen. Hätte es sich um ein Bildarchiv gehandelt, hätte ich das auch gemacht. Im Bereich des Dokumentarfilms ist die Frage, wie politisch Ton ist, eher unterbelichtet. Was mich außerdem faszinierte, war die konkrete Erfahrung des Anhörens der Stimmen im Archiv. Die Art, wie sie sprechen, kam mir so vor, als ob sie immer schon zu jemandem sprechen. Zu wem, weiß ich nicht. Zu einem Apparat oder zu einem Wissenschaftler, der daneben steht? Aus dem Hörerlebnis haben sich Fragen abgeleitet, wie: Wer ist der, der da spricht? Was sagt er überhaupt? Bei Mall Singhs Stimme handelt es sich um eine nicht-standardisierte Form von Tonaufnahme. Mall Singh erzählt eine scheinbar persönliche Geschichte über eine Person in einem Lager nicht in der Ich-Form, sondern in der dritten Person, das ist erstaunlich. Seine Erzählung beginnt wie ein klassisches Märchen: „Es war einmal...“

BM: Was ist das Besondere an einem Tondokument aus deiner Sicht als Kulturwissenschaftlerin?

Britta Lange: Tonaufnahmen wurden oft als Annex zu physischen anthropologischen Untersuchungen gemacht, bei denen es aber nie darum ging, zu fragen, was die Rasseneigenschaften der Stimme sind, was mich ehrlich gesagt erstaunt hat. Was ist

eine schwarze Stimme? Was ist die weiße Stimme? Ich persönlich bin nie auf solche Fragen gestoßen. Die physische Anthropologie war an anderen Fragen interessiert, wie: Woher kommt der Mensch? Wie viele Rassen gibt es überhaupt? Die Frage, ob Rasse ein angemessener Begriff ist, gab es zu dieser Zeit noch nicht.

BM: Die Tonaufnahmen scheinen auch deshalb so interessant zu sein, weil verschiedene Gefangene wie Mall Singh eine scheinbar persönliche Geschichte erzählen oder etwas Unerwartetes tun, wie ein „Guten Abend!“ auszurufen. Eine Fotografie birgt offenbar nicht dieselben Möglichkeiten der Artikulation und des Widerstands wie eine Tonaufnahme.

BL: Das Spannende an den Tonaufnahmen ist, dass sie die Sinnebene mitbringen. Der Sinn konnte offenbar nicht so eingezogen werden, dass es nicht trotzdem möglich gewesen wäre, auch etwas Persönliches zu erzählen.

PS: Es gibt in Fotografie und im Film natürlich tausend Möglichkeiten wie derjenige, der fotografiert oder gefilmt wird, sich zu dieser Situation ins Verhältnis setzen kann. Aber ich glaube, das ist schwieriger als bei den Tonaufnahmen. Das Besondere bei den Tonaufnahmen ist auch, dass sie keinerlei Nachbearbeitung erfahren haben. Tonaufnahmen sind durch die Länge der Platte limitiert; das Aufnahmegerät setzt Grenzen; das Verfahren ist teuer, und alles läuft auf diesen Punkt von An- und Ausschalten hinaus.

BL: Bei den Tonaufnahmen schiebt sich eine Metaebene ein. Das Medium kommentiert sich ständig selbst, durch das Rauschen, durch das Einschalten, durch das Abschalten.

PS: Wenn man die durch das wissenschaftliche Vorhaben determinierte Hierarchie außer Acht lässt und sagt, die Nebengeräusche sind mindestens so wichtig wie die Stimmen, dann kippt die ganze Aufmerksamkeitshierarchie. Das ist eine wunderbare Möglichkeit, etwas in den Vordergrund zu schieben, was nicht intendiert

war, und dadurch auch andere Beziehungen von Macht und Autonomie herzustellen.

BL: Die Tonaufnahmen ergeben auch andere Möglichkeiten als der Film. In den Wiener Sammlungen z.B. gibt es Filmszenen, die in den Lagern gedreht wurden. In diesen Filmen finden sich Momente des Widerstands. Es gibt zum Beispiel jemanden, der den Anthropologen, der gleichzeitig der Kameraoperator ist, anschaut und Faxen macht. Die Filme zeigen also auch einen Teil ihrer Herstellungsbedingungen. Bei den Tonaufnahmen finden sich darüber hinaus die Widerstandsmöglichkeiten der Sprache.

PS: Eine weitere Ebene ist die Art des Zuhörens. Wir hören heute ähnlich diesen Stimmen zu, wie damals die Wissenschaftler, aber unter ganz anderen Voraussetzungen. Man fragt sich: Was bedeutet es, dass ich jetzt zuhören kann?

BL: Aber auch: Wer hat während der Aufnahme mitgehört? Es stellt sich für mich die Frage, inwiefern die Personen in dem Raum auch miteinander und füreinander gesprochen haben. Die Aufnahmen sind tatsächlich das Protokoll einer komplizierten und vielschichtigen Kommunikationssituation, die wir eigentlich kaum mehr entschlüsseln können.

BM: Ich möchte das Gespräch auf die Bedeutung eines Dokuments bringen. Ich denke zum Beispiel an eine Stelle im Film, wo du eine Ausgabe des Bildbandes *Unsere Feinde* zeigst, der 1915 als Würdigung des deutschen Nationalismus erschienen ist. Die Ausgabe enthält Fotografien der Kolonialsoldaten von Otto Stiehl, aber auch die Kritzeleien eines gewissen Mädchens namens Martha Kühn, die, so scheint mir, der Film genauso ernst nimmt wie die publizierten Fotografien.

PS: Eine Definition von Dokument kann ich nicht liefern. Für mich geht es eher um die Intention. Wozu werden Stimmen aufgenommen und Fotos gemacht? Die Stimmen sollten definitiv Teil eines Archivs sein. Bei den Fotos von Otto Stiehl, die für

das Buch *Unsere Feinde* verwendet wurden, ist die Situation speziell. Er war Hobbyfotograf, ist dann Lagerleiter geworden und hat Fotos vom Lager gemacht, die dann für Propagandazwecke verwendet wurden. Wir sind 80 Jahre später mit einem Archiv von Dokumenten konfrontiert, die unterschiedlichste Herstellungsgründe haben. Die entscheidende Frage ist, wie wir heute damit umgehen. Wie kann man den Dokumentcharakter unterlaufen, sodass man die Dokumente wieder zu Dokumenten *von etwas* macht? Im Film sage ich zum Beispiel nicht: „Das ist die Stimme von 619“; sondern: „Das ist die Stimme von Mall Singh, die die Registernummer 619 trägt.“ Das ist ein großer Unterschied. Mir war wichtig, die teilweise rassistischen oder stereotypisierenden Mechanismen, die so einem Archiv innewohnen, durch den Film nicht noch einmal zu verdoppeln. Ich wollte den Dokumentcharakter im Sinne der Ausschließlichkeit des Dokuments als Beleg nicht wieder herstellen. Bei dem angesprochenen Fotoband *Unsere Feinde* gab es eine ganz konkrete Problemstellung. Die Fotos waren typisierend, vor allem durch ihre Unterschriften, durch die Menschen in extrem rassistischer Weise dargestellt wurden. Es stellte sich die Frage: Will man diese Bilder noch einmal zeigen? Ich habe mich damit rumgeschlagen. Dann habe ich die Zeichnungen von Martha Kühn gesehen. Ich habe mich gefragt: Warum eigentlich ist das gedruckte Foto mit der rassistischen Unterschrift wichtiger als das, was da jemand darunter selber hineingezeichnet hat? Deswegen erzähle ich im Film diese Geschichte von Martha Kühn. Auf einer politischen Ebene war für mich der Umgang mit Bild und Ton eine wichtige Möglichkeit, um überhaupt politisch zu sein. Die Stelle im Film mit den Zeichnungen von Martha Kühn ist ein Moment, in dem der Film politisch ist: Eine Möglichkeit, Hierarchien der Wahrnehmung anders zu setzen. Da geht es um Politik und Film, das ist der entscheidende Ansatz.

BL: Für mich als Kulturwissenschaftlerin würde ich sagen, kann ein Dokument alles sein, was im Zusammenhang von Archivieren und Sammeln steht. Natürlich ist es mein Job, einen bestimmten Kontext für ein

Dokument zu etablieren. Es reicht nicht, in ein Archiv zu gehen und zu fragen, wie und wann eine Sammlung entstanden ist. Sondern es bedeutet zu fragen, was eine Sammlung heute noch für Effekte hat. Und was man heute noch in den Dokumenten lesen oder im Fall der Tonaufnahmen hören kann, was bislang nicht gehört oder gesehen wurde, weil die Fragen heute ganz andere sind. Der Band *Sensible Sammlungen* ist genau deswegen entstanden, weil ich es auffällig fand, dass die internationale Definition dessen, was sensible Objekte sind – nämlich menschliche Überreste und Gegenstände von religiöser Bedeutung – Medien gar nicht berücksichtigt. Margit Berner, Anette Hoffmann und ich haben mit Medien gearbeitet, die nicht geraubt wurden. Wissenschaftler haben im Lager oder im „Feld“ Gipsmasken, Messprotokolle, Fotografien und Filme hergestellt. Unser Gedanke war, dass es nicht sein kann, dass diese Objekte nicht als problematisch betrachtet werden, nur weil sie nicht geraubt worden sind, sondern es muss darum gehen, zu fragen, welches die Umstände ihrer Herstellung und ihrer Beschaffung waren. Wenn diese sensibel, prekär und grenzüberschreitend sind, dann ist auch der Bestand von Medien problematisch. Es wäre außerdem ein Anliegen, Dokumente nicht nur im Sinne eines Partikels in einem Kontext zu sehen, sondern auch als eine Art von Monument. Als eine Möglichkeit, des anderen Zuhörens, vielleicht auch ein bisschen des Gedenkens. Das würde auch eine andere Verwendung der dokumentierten Objekte legitimieren, so wie im Film *The Halfmoon Files* die Stimmen zu einem zweiten Erzähler überhöht werden.

PS: Die Grundfrage im Umgang mit prekären Dokumenten ist nicht: Was ist richtig und was ist falsch? Sondern: Gibt es eine Form der Darstellung, die mir selbst einen anderen Zugang ermöglicht? Und die eigene Perspektive, die man auf die Bilder oder Tonaufnahmen hat, muss transparent werden.

BM: Britta, in *Sensible Sammlungen* habt ihr euch entschieden, keine Abbildungen von den Gipsmasken zu zeigen, die Anthropologen von jüdischen Menschen im Wiener Stadion 1939 angefertigt haben,

bevor sie deportiert wurden. Kannst du beschreiben, welche Formen des Umgangs mit prekären Bildern ihr gewählt habt?

BL: Wir wollten, ähnlich wie Philip, nicht den historisch rassistischen und zugleich voyeuristischen Blick auf die Wissensobjekte wiederholen – in der Vergangenheit wurden zum Beispiel nackte Körperteile oder die Abdrücke von sogenannten „Rasstypen“ isoliert und manchmal fast wie künstlerische Artefakte ins Bild gesetzt. Wir haben uns stattdessen entschieden, zum einen Bilder vom Produktionsprozess solcher prekären Objekte zu zeigen. Zum anderen haben wir auch versucht, die heutigen Umstände und Lagerungen von sensiblen Materialien zu thematisieren, etwa indem wir Büsten von Kriegsgefangenen im Depot haben fotografieren lassen – allerdings von hinten, damit man die Gesichter, die damaligen Objekte der Erkenntnis, nicht sehen kann. Ein solches Bild kann dann Fragen nach dem aufwerfen, was da überhaupt dargestellt ist, wer darstellt

und wer aus welchem Grund hinschaut.

BM: Philip, in *The Halfmoon Files* sprichst du selbst. Durch deine Stimme kommt die Subjektivität eines Erzählers hinein, die aber gleichermaßen dadurch wieder zurückgenommen wird, dass wir Zuschauende den Erzähler des Films nie zu Gesicht bekommen.

PS: In *The Halfmoon Files* habe ich versucht, in so vielen verschiedenen Rollen aufzutauchen wie möglich. Einerseits als derjenige der Fakten liefert, gleichzeitig aber auch in der Position desjenigen, der nach Indien fahren will. Ich denke, es geht nicht so sehr darum, dass man eine Ebene finden muss, die die eigene Involviertheit ausstellt. Sondern es ist eher so, dass ich als Filmemacher in verschiedenen Rollen agiere, die sich auch teilweise widersprechen. Aus dem Zusammenspiel dieser Positionen entsteht etwas, das die Allwissenheit des Erzählers unterläuft. Und da finde ich, wird es dann spannend. ●

08 Wenn das Display keines ist

Katharina Schniebs im Gespräch mit Jezko Fezer

Jesko Fezer (*1970) beschäftigt sich als Architekt, Autor, Designer und Künstler mit Entwurfsmethoden sowie prozessorientierten und partizipativen Gestaltungen. Er ist Mitbegründer der Kooperative für Darstellungspolitik, die national wie international zahlreiche Ausstellungen, Interventionen im öffentlichen Raum und Biennale-Beteiligungen geplant und gestaltet hat. Jesko Fezer und seine Kollegen haben dabei mehrfach Ausstellungen zu postkolonialen Themenstellungen umgesetzt.

Katharina Schniebs: Sie sind Teil der Kooperative für Darstellungspolitik, die laut ihrem Mission Statement zur Repräsentation politischer und kultureller Anliegen in der Öffentlichkeit forscht. Wofür interessieren Sie sich dabei inhaltlich ganz besonders?

Jesko Fezer: Die Frage, die uns allgemein interessiert, ist, wie sich inhaltliche Anliegen im Kontext unterschiedlicher Orte und Räume äußern und welche Mittel der Anordnung und Darstellung welchen Einfluss auf ihre Wahrnehmung haben. Die Anliegen und ihre Repräsentation lassen sich dabei nur schwerlich trennen. Sie formen sich mit dem Ort und der Form ihrer Veräußerung. Unser Ansatz als Kooperative für Darstellungspolitik ist, diesen Prozess der Entwicklung und der Kommunikation von Inhalten auch als räumlichen und gestalterischen Vorgang zu begreifen. Ihrer Darstellung – also dem Display – kommt dabei ebenso wie ihren Inhalten eine politische Dimension zu: Was wird wie zur Verhandlung gestellt und was steht dabei auf dem Spiel?

KS: Können Sie mir dazu anhand eines konkreten Ausstellungsbeispiels beschreiben, was genau da zur Verhandlung stand und wie Sie mit Ihrer Gestaltung darauf eingegangen sind?

JF: Bei der Ausstellung *In der Wüste* der *Moderne* im Berliner Haus der Kulturen der Welt stand unter anderem die Frage nach einer postkolonialen Perspektive auf die Effekte, aber auch Wandlungen der europäischen modernen Planungs- und Architekturansätze in Nordafrika zur Debatte. Neben der zentralen inhaltlichen und kuratorischen Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung bildete der Ausstellungsort selbst – die von den USA Westdeutschland geschenkte Kongresshalle, die das westliche Gesellschaftsverständnis und die Formensprache der Nachkriegsmoderne repräsentiert – sowie die Frage nach der Repräsentation von Ausstellungsartefakten unterschiedlichster Herkunft und Bedeutung eine wichtige Frage. So waren Eingriffe in das Gebäude und dessen Bezug zum Tiergarten ebenso wie die Entwicklung eines sehr schematischen, egalitären Displaysystems Teil der inhaltlichen Auseinandersetzung. Dabei wurden beispielsweise alle gezeigten Bilder, Pläne, Grafiken, Modelle und Filme so präsentiert, dass sie nur in Verbindung mit anderen stabil standen und die inhaltlichen Verknüpfungen damit auch statisch notwendig wurden.

KS: Angenommen, Sie haben die Möglichkeit, die Dauerausstellung eines ethnografischen Museums neu zu gestalten: Wie würden Sie hier kommunikationsoffene Strukturen schaffen, die eine kritische Auseinandersetzung ermöglichen? Und welche Frage würden Sie an den Beginn eines solchen Gestaltungsauftrags stellen?

JF: Die erste Frage wäre eine Frage an den Ort bzw. die Gegebenheiten und Umstände der Institution: Wie steht das Museum also zu der Thematik und zu seinem Publikum, welche räumlichen und strukturellen Potentiale lassen sich hier entwickeln? Ob kommunikationsoffen oder gar im Gegenteil dazu hart propagandistisch in eine Richtung – das ist ein offene Frage, die sich erst in Bezug zu den Kontexten der Rezeption einer Aus-

stellung und ihrer inhaltlich-kuratorischen Haltung stellt.

KS: Wie könnte für Sie eine „zeitgemäße“ Gestaltung ethnografischer Sammlungen aussehen?

JF: Ich habe, ehrlich gesagt, keine Ahnung. Verallgemeinern lässt sich das nicht. Wie gesagt, wären die kuratorische Perspektive und der institutionelle Rahmen einer solchen Sammlung erster und relevantester Verhandlungspunkt einer gestalterischen Arbeit. Natürlich spielt dabei der ethnografische Blick, mit dem die Dinge der Sammlung gewählt und geordnet sind, eine entscheidende Rolle. Mal ins Blaue gesprochen: Eine zeitgemäße Repräsentation dieser Form der Beobachtung des Anderen kommt gewiss nicht darum herum, diese Blickperspektive selbst zu thematisieren und zu stören.

KS: Traditionell fixieren ethnologische und anthropologische Sammlungen in ihren Materialkonvoluten einen bestimmten Zeitpunkt, indem sie davon ausgehend eine bestimmte Kultur und ihre Hervorbringungen beschreiben. Wie könnte man diesen Narrativen der früheren ethnografischen Forschung entgegen treten? Wie lässt es sich also vermeiden, das „Fremde“ / „Andere“ zur Schau zu stellen und es stattdessen zu erhellen, ohne seine „Andersartigkeit“ zu übertünchen?

JF: Distanz zu den Dingen kann manchmal auch hilfreich sein, um sie in ihrer sozialen Konstruiertheit zu begreifen. Insbesondere die Artefakte anthropologischer oder ethnografischer Sammlungen sagen eigentlich oft mehr über ihre Sammler aus als über die, denen die Bilder und Gegenstände entrissen wurden. Insofern gäbe es eine Doppelperspektive, in der der Blick auf „das Andere“ ein zweites „Anderes“, nämlich die politische und soziale Konstitution der Sammlung und ihrer Akteure selbst sichtbar macht. Ich glaube, hierin liegt der Schlüssel zu einer zeitgenössischen und postkolonialen Form der Vermittlung: Die (historischen) Akteure dieser Sammlung in ein neues Gegenüber zu setzen. Hilfreich wäre dabei gewiss auch, direkt in die Sammlung zu intervenieren und beispielsweise Gegenbeobachtungen

zu integrieren oder auch das Wandern von Ideen, Konzepten und Selbstverständnissen durch unterschiedliche Kulturen hindurch zu erforschen, als lediglich von einem Export und Import unter der Voraussetzung eines Machtgefälles auszugehen. Aber das sind im Mindesten auch kuratorische Fragen.

KS: Was zählt für Sie in punkto Informationsvermittlung innerhalb der Ausstellung – Dichte oder Leichtigkeit? Und was bedeutet das für die Gestaltung des Displays: Kann hier eine eigenständige Form geschaffen werden oder geht es nur um ein Trägermaterial für Inhalte?

JF: Einerseits ist es immer toll, wenn das Display keines ist. Also unsichtbar, dienend oder informell strukturierend wirkt. Vielleicht lassen sich bestimmte Inhalte lediglich über die Anordnung und ihre ortsspezifische Anlehnung vermitteln. Kann aber auch sein, dass der Ort ganz falsch ist, der Eintrittspreis unmöglich oder eine andere Art der Besucherführung wichtig wäre. Dann sollte das gestaltet werden. Vielleicht muss auch die Sammlung verändert werden. Vielleicht muss ein mächtiges Display gar eine ganz spezifische Form des Zugangs zu den Exponaten ermöglichen oder gerade verhindern. Keine Ahnung. Am besten ist ein intensiver Prozess der Erforschung der Inhalte, Haltungen und Rahmenbedingungen der Ausstellung, wenn dafür Ressourcen da sind.

KS: Wie offen handhaben Sie die von den Kuratoren festgelegten Kategorien? Oder schaffen Sie selbst welche?

JF: Völlig offen. Sie bilden den Ausgangspunkt einer gemeinsamen kritischen Auseinandersetzung, aber niemals ihre Zielsetzung. Oft wird auch ganz praktisch erst in der Entwicklung einer Ausstellungsgestaltung möglich, so was wie Kategorien, Trennungen und Zusammenhänge zu entwickeln. Dieser Prozess erfordert aber Zeit, Nerven und Vertrauen.

KS: Abschließend würde ich gerne noch wissen, bei welcher Ausstellung bzw. bei welchem Projekt Sie das Gefühl hatten, dass Ihre Gestaltung „funktioniert“ und Ihre eigenen Erwartungen besonders erfüllt hat? Und wann war das nicht der Fall – und warum?

JF: Ganz allgemein: Da unser Arbeitsansatz einen offenen und möglichst kooperativen Prozess einschließt, ist es vielleicht schwierig, so etwas wie Scheitern oder Erfolg ebenso wie unsere Rolle oder die der anderen Projektbeteiligten deutlich zu unterscheiden. Nicht funktioniert haben vielleicht am ehesten die nicht realisierten Projekte. Da ist es uns nicht gelungen, diesen Arbeitsprozess und Ansatz zu vermitteln und praktisch umzusetzen. Oder die Projekte, die wir gar nicht durchführen konnten, weil die kollektive und zeitaufwändige Arbeitsweise uns nicht erlaubte, sie mal schnell zu machen. Wir sind über alle Projekte sehr glücklich. Vielleicht weil man in dem Prozess der Konzeption, Gestaltung und Umsetzung, wie wir ihn handhaben, viele falsche Annahmen und kleineres Scheitern, das dazugehört, auch immer ganz gut korrigieren und kompensieren kann. ●

Ksenija Orelj in conversation with Raqs Media Collective

Raqs Media Collective was founded in 1992 by Jeebesh Bagchi, Monica Narula and Shuddhabrata Sengupta. They enjoy playing a plurality of roles, often appearing as artists, occasionally as curators, sometimes as philosophical agent provocateurs. Raqs follows its self-declared imperative of 'kinetic contemplation' to produce a trajectory that is restless in terms of the forms and methods that it deploys even as it achieves a consistency of speculative procedures.

www.raqsmediacollective.net

Ksenija Orelj: You have been working as a collective, collaborating besides on art on curatorial projects, research and educational programmes, on texts and publications. Could you talk about how the collective—you are a trio—is reflected in your heterogeneous activities and how has the group survived for twenty years?

Raqs Media Collective: We are three very different people, with different interests and curiosities, and we bring different energies to bear on the work. This is what has sustained us for the past twenty years. We have persisted because we have not tried to define our practice through a particular form, style or theme. Our own transformations have contributed to the continuity of our practice.

KO: Some of your artworks like, *Seen at Secunderabagh*, *The Untold Intimacy of Digits (UID)* or *The Surface of Each Day is a Different Planet*, deal with archival material connected to the colonial history of India. Where does your particular interest in working with the Archive come from?

Raqs: Not all our work (not even all the work pertaining to archival materials) is connected to colonial history per se, or even to the colonial history of India. For instance, in *The Surface of Each Day is a Different Planet*, there is a segment that looks at composite photographs taken by Francis Galton from amongst the urban poor of East

London in the 19th century. What interests us in the archive is not the specificity of provenance, but the patterns of erasure and inscription that attend to the operations of power, regardless of whether it operates in the notional metropole or in the colony.

KO: Coming to it in the role of artists, how would you describe the way you approach the Archive? What posed some of the biggest challenges and most difficult limitations for you in relation to this type of work?

Raqs: We see the archive not as an indexical space, but as a space for serendipity. It is a performative space, an arena of stories, haunted, enchanted, charmed and cursed. It is a space where you have to enter with the nose of a detective and exit with the eyes of a poet. There are two distinct kinds of challenges—one, of being overwhelmed by the facticity of the material that you confront, and two, of being undermined in the rigour of what you are doing by an urge to tell a compelling story. You are suspended between making do with the real and make-believe; one false move can topple you into either the prison of indexicality or into the abyss of fantasy.

KO: Your work often departs from investigations into complex historical backgrounds and site-specific issues—narratives that without additional texts don't seem to translate easily and that might escape the uninitiated viewer. However, your videos often don't make the stories they are based on explicit. *UID* that we exhibited as part of *THE SUBJECTIVE OBJECT* for instance is a video loop showing the floating image of the first handprint used in history for identification purposes. It belonged to a man named Raj Konai, an Indian peasant from the 19th century and was taken in 1858 by British officer William Herschel. Upon doing research at the Francis Galton Collection at the University College of London

a few years ago, you traced this fingerprint for *UID*. How do you deal with the risk that some meanings could get lost when the work is not accompanied by an explanation and especially when it enters global circulation through exhibitions and other projects, always addressing different audiences? What, going beyond this specific historical narrative, are some of the other levels that you feel the work can be experienced on?

Raqs: Meaning can be a casualty of opacity as much as it can suffer due to being over-determined through excessive explanation. We trust the intelligence of those who come to our work. We leave clues, enough clues, so that they are not entirely in the dark, but we always leave a door open. We believe that this makes people engage with the work at a deeper level, and return to it. We like curiosity, and our work succeeds whenever it makes people ask questions—about themselves, about the work, about us, and about the world.

KO: In your work you critique Western ways of thinking and knowledge organisation by addressing the methodologies that coined a sense of Self and Other; thus engaging some of the typical concerns of postcolonial discourse. However, in some of your statements you seem to manifest that you don't consider the postcolonial critique as a productive and stimulative tool in your artistic practice. I'd be interested in hearing more about what it is that you find problematic in this regard and would like to know what you wish to communicate instead through your work.

Raqs: We do not think that binary forms of thinking about the Self and the Other are the monopoly of what you are calling "Western ways of thinking." These procedures for creating taxonomies and hierarchies based on the Self and the Other are available to people in the dominant traditions of most cultures, including several that you would consider to be "Eastern" or "non-Western." Our problem is not with the "West", or with any other historical-cultural location or orientation (we think that "West and East" are very imprecise and inaccurate ways of thinking about complex global historical and cultural

processes) and we are not particularly committed to what gets offered up as "postcolonial" discourse. Rather, we are skeptical about discursive frameworks that anchor themselves in terms of taxonomic hierarchies. We find it theoretically reductive to continue to slot people in terms of their assumed relationships to the legacies of 19th and early 20th century histories of colonial power in the 21st century. If anything, this betrays a sort of back-handed continuity of the colonial imagination, which condemned certain parts of the world to be forever addressed as the "colonised." The problem is not solved by prefixing a "post" to "colonialism."

We'd like to ask why a collective that happens to live and work in an Indian city has to always answer questions about its relationship to colonialism. Why is the same question not automatically "askable" of an artist who happens to live and work in a former colonial power? After all, their histories and contexts have also been shaped as much by colonialism. We think it's time that we all moved on from this habit of slotting people in terms of East and West, colonised and colonising. ●

The Subjective Object

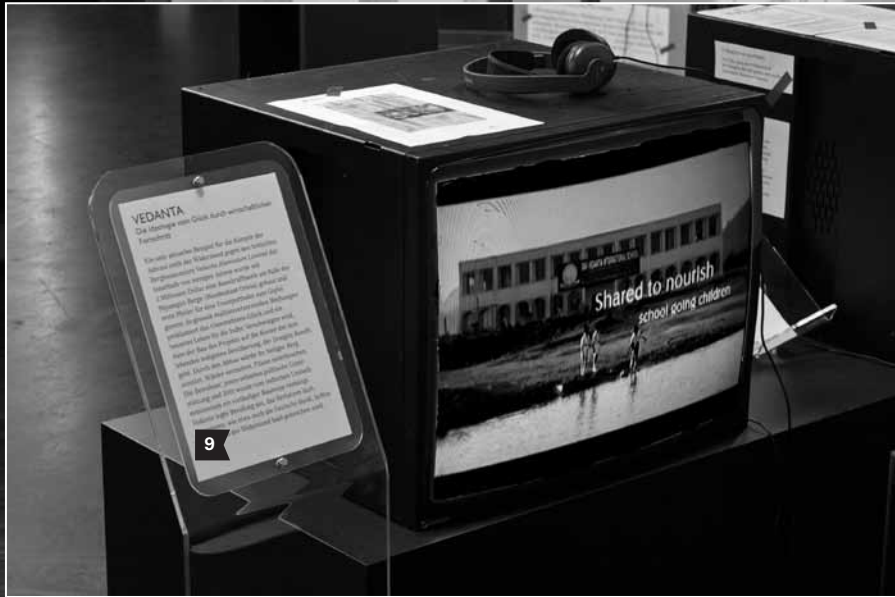
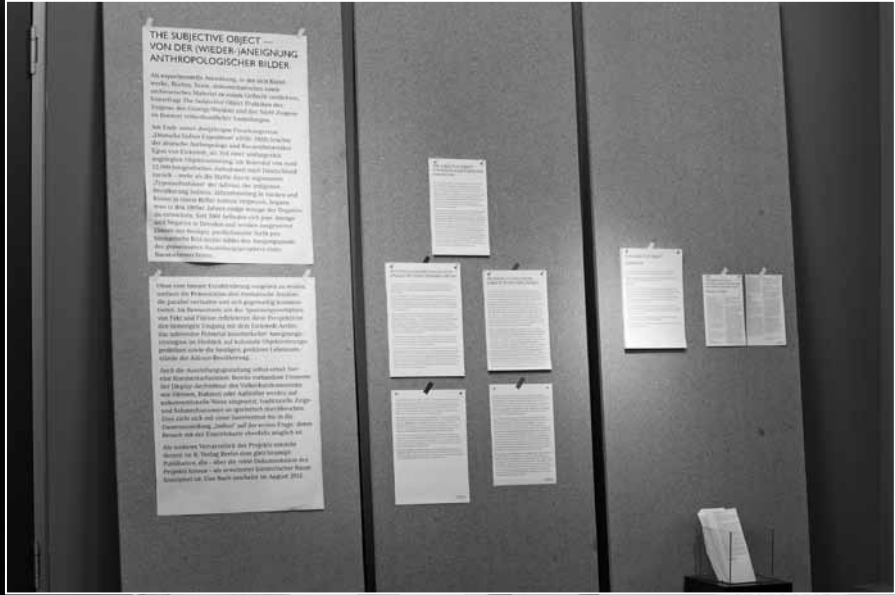
Von der (Wieder-) Aneignung anthropologischer Bilder



GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig
21. Juni bis 26. August 2012

Kuratiert von Nicola Beißner, Anna Dobrucki, Anna Jehle, Julia Kurz,
Anja Lüickenkemper, Barbara Mahlkecht, Katja Thekla Meyer,
Ksenija Orelj, Katharina Schniebs, Nefeli Skarnea, Anna-Sophie Springer,
Edda Wilde und Olga Wostrezowa.

The Subjective Object
 Von der (Wieder-)Aneignung
 anthropologischer Bilder





8

The Subjective Object
*Von der (Wieder-)Aneignung
anthropologischer Bilder*



12

8

5

9

7

4

11

6

13

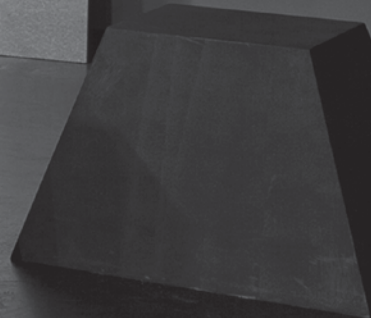
1

P



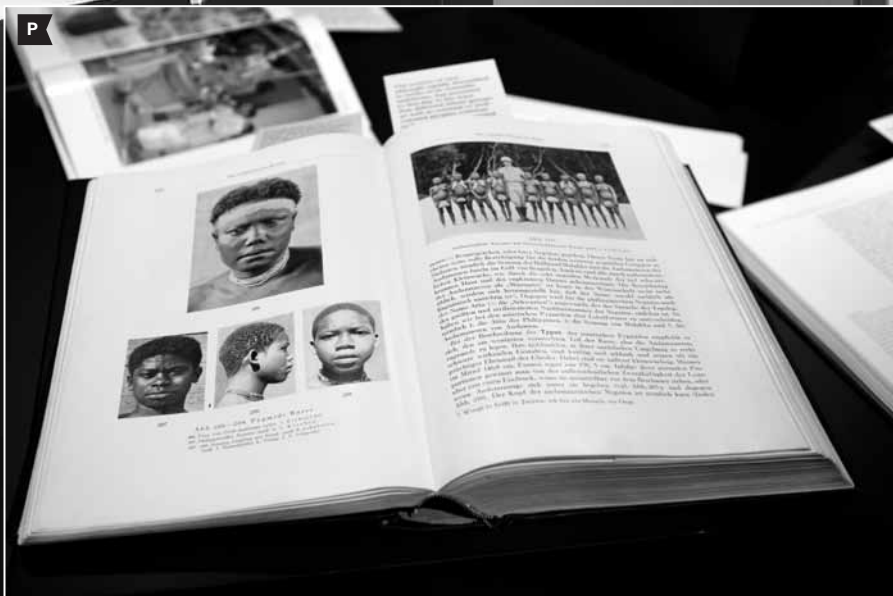
The Subjective Object
Von der (Wieder-)Aneignung
anthropologischer Bilder





The Subjective Object
*Von der (Wieder-)Aneignung
anthropologischer Bilder*





P

1

only name you can give is ancestor, or in Hindi 'Puraj',
 Saru had a couple. It went something like that. The
 names are beyond us, so they cannot be named.
 They are beyond us, so they cannot be named.
 names (labels) because they are beyond our naming.
 We did not want to give them

9 January 2012
 Ajan Singh
 of Maja Village

10 January 2012
 Harman Singh
 of Maja Village

10 January 2012
 Harman Singh
 of Maja Village

10 January 2012
 Harman Singh
 of Maja Village

What they mean in terms of colonial power?
 How they themselves make sense of it, that is all
 important.
 What they mean in terms of colonial power?
 How they themselves make sense of it, that is all
 important.
 What they mean in terms of colonial power?
 How they themselves make sense of it, that is all
 important.

9 January 2012
 Ajan Singh
 of Maja Village

10 January 2012
 Harman Singh
 of Maja Village

10 January 2012
 Harman Singh
 of Maja Village

10 January 2012
 Harman Singh
 of Maja Village

The Subjective Object
Von der (Wieder-)Aneignung
anthropologischer Bilder



11

1

2



The Subjective Object
Ausgestellte Arbeiten /
List of Works

1 Egon von Eickstedt

Tagebuchauszüge zur Deutschen
Indien-Expedition zu den Anda-
manen-Inseln, 1927–1928 /
Diary excerpts on the German
India Expedition to the Andaman
Islands, 1927–1928

Audio, 18 min

Transkription / transcripts:

Dr. Lydia Icke-Schwalbe

Sprecherin / speaker:

Katalin Erdödi

Produktion / produced by:

Anna Jehle, Julia Kurz,

Barbara Mahlke, Knecht,

Ksenija Orelj,

Katharina Schniebs, 2012

Walter Wippersberg

Das Fest des Huhns, AT 1992

Fernsehproduktion, ORF und

3Sat, 55 min

Sri Prakash

Buddha Weeps in Jadugoda, 1999

Dokumentarfilm / documentary,

ENG, 79 min

Auszüge / excerpts, 25 min

2 Pushpamala N.

*Untitled (The Ethnographic
Series)*, 2000–2004

SW-Fotografien

Courtesy Nature Morte,

New Delhi

Biju Toppo/Meghnath

*Development Flows from the
Barrel of the GUN*, IN 2003

Dokumentarfilm, OmdU /
documentary, Hindi with GE
subtitles, 55 min

Biju Toppo, Meghnath

*Unrecht ohne Ende – Über das
Leben der Adivasi-Bevölkerung im
Schatten des Stahlwerks Rourkela
in Indien*

Dokumentarfilm / documentary,
OmU / Hindi with GE subtitles,
27 min

**Ministry of Law and Justice,
India**

*The Scheduled Tribes and Other
Traditional Forest Dwellers
(Recognition of Forest Rights) Act,
2006*

3 Dias & Riedweg

Funk Staden, 2007

Video, Farbe, Sound; 14,23 min

Courtesy the artists

Philip Scheffner

The Halfmoon Files, DE 2007

Dokumentarfilm / documentary,
87 min

4 UNITED NATIONS

Erklärung über die Rechte der
Indigenen Völker / Declaration on
the Rights of Indigenous Peoples
Resolution Nr. 61/295,
13. September 2007 / Resolu-
tion 61/295, 13 September 2007
(Auszüge / excerpts)

5 Banner zu Vedanta

Arundhati Roy, *Das schwindende
Licht der Demokratie – Rede zur*

*Eröffnung des Internationalen
Literaturfestivals Berlin 2009*

Adrian Piper, *Ethics and
Epistemology of Vedanta*
Übersetzung aus dem
Englischen / German translation:
Nicola Beißner und Edda Wilde

6 Christian Kravagna

„Konserven des Kolonialismus:
Die Welt im Museum“, 2009
Auszüge / excerpts, 3 min
Sprecherin / speaker:
Edda Wilde

Joanna Lumley

*Mine – Story of a Sacred
Mountain*, 2009
Dokumentarfilm / documentary,
ENG, 13 min

7 Survival International (NGO)

*Strength in Numbers – How did
the Dongria tribe take on a huge
multinational corporation – and
win?* 2009
Video, ENG, 3 min

Arundhati Roy

Audioauszüge aus Interviews /
Audio-excerpts from interviews,
2010/11, ENG, 15 min
Produktion: Katja Thekla Meyer,
2012

8 Nástio Mosquito

Europe, 2010 Video,
3:30 min Courtesy the artist

Africa, 2010

Video, 0:58 min
Courtesy the artist

My African Mind, 2010
Video, 6:11 min
Courtesy the artist and
BOFA da CARA

9 Vedanta Aluminium Ltd.

TV-Werbeclips / TV-advertising
clips, 2010, ENG, 2 min

10 Raqs Media Collective

*The Untold Intimacy of Digits
(UID)*, 2011
Videoloop, 1 min
Courtesy the artists

11 Lars Bergmann

Archivschrank, 2012
Skulptur / sculpture
Courtesy the artist

12 Rajkamal Kahlon

Untitled, 2012
Installation,
Courtesy the artist

13 Purvajo-ni aankh –

Through the Eye of the Ancestors
Videodokumentation / Video
documentation, Jan 2012
Kamera / camera:
Benjamin Meyer-Krahmer
Schnitt / editing: Julia Kurz

P Publikationen, in denen ein
kleiner Teil des Eickstedt'schen
Bildmaterials der Indien-Expedi-
tion publiziert wurde (s.S. 120). /
Publications in which a small
part of Eickstedt's India images
were published (see p. 120).

P Egon von Eickstedt, „Überblick über Verlauf und Arbeiten der Deutschen Indien-Expedition 1926-1929“, in: *Tagungsberichte der Gesellschaft für Völkerkunde 1929*, Band 1, Leipzig 1930, S. 63–84; *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit*, Stuttgart: Enke, 1932–1934;

„Rassenelemente der Sikh“, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 52, 1920/21, S. 317–394;

Die Forschung am Menschen, Zweiter Teil: Physiologische und Morphologische Anthropologie, Stuttgart: Enke, 1937.

P Lydia Icke-Schwalbe, „Die Ongi-Sammlung im Museum für Völkerkunde Leipzig: eine Studie zur Kultur der andamanesischen Sammler und Jäger des tropischen Regenwaldes“, in: *Abhandlungen und Berichte des staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden*. Band 50, Dresden 1999.

P Nicole Hübner, *Die erste deutsche Indien-Expedition unter der Leitung von Freiherr Egon von Eickstedt 1926–1929*, Magisterarbeit, Institut für Indologie, Prof. Dr. Catharina Kiehle, Universität Leipzig, 2008.

P Dirk Preuß, *Anthropologe und Forschungsreisender – Biographie und Anthropologie Egon Freiherr von Eickstedts (1892–1965)*. München: Utz, 2009.

P Claus Deimel/Sebastian Lentz/Bernhard Streck (Hg.), *Auf der Suche nach Vielfalt: Ethnographie und Geographie in Leipzig*. Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, 2009.

P Udo Lemke, „Menschen nach Maß“, in: *Sächsische Zeitung*, 30. Oktober 2009, S. M6.

P Katja Müller, „Kulturelle Veränderung in Malabar, Forschungsbericht Indien 2009/2010“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen*, Band XLV, Dresden 2010.

*Interventionen in der
Dauerausstellung Indien /
Interventions in the Permanent
Exhibition India*

Diese Arbeiten wurden in einem Workshop mit Studierenden aus dem Bereich Medienkunst der Hochschule für Grafik und Buchkunst unter der Leitung des Künstlers **Clifford Borress** entwickelt.

Paul Altmann

new objects – old culture, 2012
Video, 1 min 50sec

Nora Bodnar

Homo Academicus, 2012
Video, 1 min 48sec

Kathrin Freytag

1screen for 3pods, 2012
(in Zusammenarbeit mit / in Kol-
laboration with Fritz Loipos)
Rollen, Stahl, Styropor,
Beschichtung / rolls, steel,
Styrofoam, coating

Thomas Janitzky

Stein auf Stein, 2012
Video, 6min

14 Marike Schreiber

o.T., 2012
Stecker, Kabel, Fassung, Glühlam-
pe, Kunststoffkugel / plug, cable,
bulb, fitting, plastic sphere

Der Workshop wurde organisiert von Anja Lückenkemper und Nefeli Skarmea. These works were developed in a workshop led by artist Clifford Borress with media art students from the Academy of Visual Arts, Leipzig. The workshop was organised by Anja Lückenkemper and Nefeli Skarmea.

*Lesecke im Foyer /
Reading Area in the Foyer*

Zai Whitaker, *Keine Angst vor Krokodilen – Eine Geschichte aus Indien*, Zürich, Verlag Nagel & Kimche AG, 2000.

Mahasweta Devi, *Pterodactylus*, Bonn: Bonner Siva Series: Axel Wagner, 2000.

Martin Kämpchen, *Das Geheimnis des Flötenspielers*, Wuppertal: Hammer, 2000.

Sarini in Zusammenarbeit mit Adivasi-Organisationen in Indien (Hg.), *Stimmen der Adivasi: „In unseren Träumen sehen wir unser Land“*, Bonn: Verlag Bonner Siva Series, Axel Wagner, 2001.

Gesellschaft für bedrohte Völker (Hg.), *Indien: 60 Jahre unabhängig: Für Adivasi kein Grund zum Feiern*, 2007.

Adivasi-Koordination in Deutschland e.V. (Hg.), *Verraten und verkauft in Rourkela*, Heidelberg: Draupadi Verlag, 2011.

Die Bücher wurden ausgewählt von Olga Wostrezowa. / The books were selected by Olga Wostrezowa.

22. Juni 2012, 19h

Anne van Leuwen: *On the Other*

Vortrag in englischer Sprache / Lecture in English

Moderiert von / moderated by Anja Lückenkemper

23. Juni 2012, 14h

Philip Scheffner: *The Halfmoon Files, 2007*

Filmvorführung + Diskussion / Film screening + discussion

Moderiert von / moderated by Barbara Mahlke

23. Juni 2012, 18:15h

Biju Toppo/Meghnath: *Development Flows from the Barrels of the GUN, 2003*

Filmvorführung + Diskussion mit Hans Escher, Adivasi-Koordination in Deutschland, e.V. / Film screening + discussion with Hans Escher, Adivasi Coordination Group Germany

Moderiert von / moderated by Nicola Beißner + Katja Thekla Meyer

17. Juli 2012, 19h

Friedrich von Bose: *Museum x. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes*

Buchpräsentation + Diskussion zur Gestaltung ethnografischer Ausstellungen / Book presentation + discussion on the design of ethnographic exhibitions

Moderiert von / moderated by Katharina Schniebs

26. August 2012, 16h

Finissage der Ausstellung mit Buchpräsentation von /

Finissage + Book Launch *The Subjective Object*

The Subjective Object

Translations

Subjective Object

Translations

01 A Less Unknown and Other World?

Julia Kurz and Nefeli Skarnea in conversation with
Carola Krebs

Carola Krebs is the curator of the South Asia department at the Ethnological Museum of Leipzig. She studied African Studies, History and Ethnology at the Karl-Marx-University of Leipzig. Krebs has been working at the Museum since 1986 and is the curator that cares for the Eickstedt collection. Her current research is on the Adivasi and their cultural heritage, particularly with regards to the content, analysis and publication of the museum collection.

Julia Kurz/Nefeli Skarnea: How would you define museological ethnology versus "pure" academic research?

Carola Krebs: I'll start with a counter-question: can there be any "impure" research? Museological research has a particular focus: it is object-related or at least collections are usually the starting point for doing research. It also has mediatory elements. Results are translated and mediated quicker, which mostly happens through exhibitions with catalogs and guided tours.

JK/NS: As you've said, museums and exhibitions are relevant media for the production and communication of knowledge. Therefore it is fundamentally important to ask which cultural narratives they tell and what images they show. What principles guided you in selecting the exhibits for the Museum's permanent exhibition *India*?

CK: In my planning I divided the permanent exhibition into four chapters according to the existing collection as well as according to ideas I was interested in: 1. Sri Lanka, its masks and rituals as well as its colonial epoch; 2. India, its ritual crafts and Hinduist gods; 3. an Indian village; 4. the diversity of the indigenous population of South Asia. I then selected the objects according to their availability, material condition, attractiveness and power of expression. It was more difficult than usual to make a selection because at the time the collection was stored away off-site. It wasn't possible to realise all my ideas. That also had to do with the actual size of the gallery, which came as an additional limit on the number of objects. Certain contents became lost this way.

JK/NS: How significant are the current living situations of the people and communities who you display in your work? This question is meant to hint to the asynchronicity that opens up between the nearly 90-years-old objects in your collections, the history and stories they tell on the one hand and the current highly politicised situation of the Adivasi on the other hand. What can a material culture from the past communicate when there is little relation to a current living situation?

CK: The Adivasi are very significant for me in that in my opinion they are the spine of the contemporary Indian society. This is why a separate space is dedicated to them.

I selected the groups according to very different—for me—knowledgeable and interesting ideas, such as for instance the particularities of their traditional social structure (polyandry (Toda)) or regarding religion, especially shamanism, (Sora); current living situation (displacement, resettlement (Charkma)); thousands of years of assimilation to the surrounding environment (Andaman Islanders) and so on. The material culture that is stored and partly displayed in our museum is like a vast archive of humankind. For the Adivasi it can be very important in the future to be able to find their traditional world, their heritage, in our institution. Just like we can learn very much from this material—and from our own past. (Europe is exhibited too.) The past always also belongs to the present and the future. One should be aware of where one comes from and how everything is connected. Exhibitions of this kind communicate values, aesthetics and diversity. They are also to be read as an appreciation. The current life of the exhibited Adivasi-peoples is as significant to me as the traditional one. (Often the difference is not so big. Many groups still live very traditionally today.) In the last few decades, there have been almost no expeditions to collect objects, and if so these trips were in order to collect vanishing traditional material cultures—or to marginally add something to existing collections. Current political topics should be addressed through new media, texts and photos. We don't have a collection that would illustrate such issues. It was planned for the Adivasi space but fell victim to the circumstances...for the time being.

JK/NS: One element of your responsibilities is to work with the Eickstedt photographs and Adivasi community members in India. What is the motivation behind these trips and in which way are the photos of significance for the people there?

CK: My initial motivation was the analysis of the photo and object collection for the museum, that is, to gather missing information, do comparative studies, for instance, regarding the current situation of the people. For the people concerned the photos often meant a great treasure about whose existence they initially had known nothing but which they cherished and wanted to use for themselves. For them the photos are memories, history, a self-reflection. The Ratwa in Gujarat even celebrated them as a return of their ancestors.

JK/NS: You have so far—with a few exceptions—resigned from implementing the colonial genesis and background of your collection into the permanent exhibition. Particularly "Critical Museology" demands a much more explicit examination of the (violent) history of colonial practice. How could you include this critique practically into your curatorial work?

CK: An explicit examination of this kind can in my opinion only take place in an extensive catalogue, in guided tours and lectures. It would be important to do that, for most of the times the collecting went rather unspectacularly; perhaps that is something that one should also bring up sometimes in the context of this debate around colonialism. I don't mean to downplay the seriousness of the matter.

JK/NS: In your guestbook I read the entry of a little girl who thanked you for the "imaginative" presentation. This made me wonder about how much the display of ethnological collections that emerged from a colonial context,

today still reproduce images of the “Unknown” and the “Other.” “Imaginative” for me sounds like Thousand and One Nights.

CK: I don’t believe that “imaginative” is part of the vocabulary of a little girl. I’m sure someone helped along there. But what kids do enjoy is when you astonish them, trigger their imagination and curiosity—that is the first step towards a less “unknown” and “other” world.

JK/NS: With *THE SUBJECTIVE OBJECT* we critically examined both the Eickstedt archive and traditional display practices in the ethnological museum. Temporary exhibitions and events like our project work as an extension to the programme of the ethnological museum. How significant do you find such projects and do you think that our exhibition or your series on racism could ever really compete against a permanent exhibition?

CK: Why “compete”? Is there a struggle for hegemony? Both types complement each other wonderfully and now we have to think about how we can integrate your things wisely—if that’s possible and in your interest—which is also up to you. It would be a shame if it remained only a short show.

JK/NS: Once you said that we had made the exhibition that you would have loved to make and that you would like to assume some parts for the permanent exhibition. Which elements of *THE SUBJECTIVE OBJECT* would you be interested in?

CK: I would have liked my permanent exhibition to refer to some of the current circumstances that you presented in your exhibition. Unfortunately I encountered the museum’s everyday reality: no time, no money, no staff. I would like to assume the iPod-installation; also some of the documentaries about Adivasi. But I have to think about that because I probably won’t be able to run films in the Adivasi space simultaneously. And I would also love a reading area. I already have one on the bungalow porch—more on the colonial epoch and India in general—but maybe it would be possible to create another one in the Adivasi space—with more light and charm to linger.

03 Adivasi in Today’s India: Supporting Processes of Political Self-Organisation

Nicola Beißner, Katja Thekla Meyer and Edda Wilde in conversation with **Theodor Rathgeber**

Theodor Rathgeber (b. 1953), political scientist, PhD, freelance academic author and consultant for human rights, minorities, indigenous peoples and cooperation projects in the development sector. Since 1987 lecturer at Kassel University. Works for the Society for Threatened Peoples and is a founding and leading member of the Adivasi Coordination Group Germany. Since 2003 he has been a consultant for both the Forum Human Rights (FMR) and the UN Human Rights Commission, since 2007 also for the UN Human Rights Council.

Nicola Beißner/Katja Thekla Meyer/Edda Wilde: In order to get a general picture would you tell us about the mission

and work of the Adivasi Coordination Group?

Theodor Rathgeber: The Adivasi Coordination Group wants to contribute to respecting the human rights of the Indian indigenous population through publications, lobbying and advocacy. We organise urgent actions and publications to address both the Indian government (for instance regarding protection when dams or industrial ventures are being planned, in regards to mining) as well as foreign corporations and governments, for instance regarding cooperation projects in the development sector. The Adivasi Coordination Group has presented the concerns of indigenous peoples to the Federal Ministry of Economic Cooperation and Development, at symposia and in official statements. Besides organising vigils we also give lectures at community centres and ethnological museums.

NB/KTM/EW: And what motivates you to work in this field? What is it that interests you?

TR: Personally I have been working with indigenous peoples for about 30 years. The starting point was a field research trip to the Columbian Andes where I worked on the self-organisation of peasant and indigenous communities. Here I gained insight into the complexities and the hard, physical work that is needed to organise a society according to the principles of cultural diversity. Upon my return I mostly volunteered in solidarity campaigns (for eleven years even full-time for the Society of Threatened Peoples). In my opinion indigenous peoples are an irreplaceable element of the wisdom of humankind and have many insights for us: from life and economic models that are based on preserving natural environments, to the antagonism between important legacies (for instance regarding traditional forms of self-organisation and the demand to deal with turbo-capitalist forms of political decision-making), or even regarding the respectful treatment of “foreigners” (something which is not least reflected in my own understandings). In 1985 the anthropologist Mark Münzel described this accurately as the eternal conflict between shamans and functionaries.

NB/KTM/EW: The situation of the Adivasi is precarious in many ways. In the course of globalisation, or in the name of economic progress, the Indian aboriginals are being displaced from their environment, and their social structures are being destroyed. Of all things particularly the largest German development aid project—the Rourkela steel plant in Orissa—is one example for this process. Are we facing a form of “economic colonialism”?

TR: A lot of things indeed evoke colonial paternalism but at least countries as large as India are able to express their interests in contracts for developmental cooperation projects. In this sense the term “colonialism” isn’t quite accurate because the Indian government indeed wanted the steel plant. Underprivileged peoples like the Adivasi are rather faced with a kind of internal colonialism. Because of its historical connotations I use the term “colonialism” rather cautiously however while preferring the more general term “exploitation.” German developmental cooperations stand less in a colonial tradition than that they are guided by market-oriented interests.

NB/KTM/EW: What do you think of the activities of foreign NGOs in India? How does one avoid talking about “the Others”—the Adivasi—from a Western point of view but rather to really help them?

TR: In my opinion this can't be answered generally. The activities of foreign NGOs are very diverse and can range from manipulation and instrumentalisation to support and solidarity. Sometimes such organisations seek to raise their own profile while using the project partners as mere objects. With regards to the Adivasi many partnerships tend to have paternalistic structures because the Adivasi don't have a very good self-organisation. Even as Adivasi Co-ordination we have been in the dilemma where we have believed that we could assess a conflict or a situation better than our partners. But even if our assessment of a certain context were correct the more important thing would always be to reach our Adivasi partners. There is a rather negative tendency with regards to developmental cooperations to expect measurable results after merely a short time (sometimes only a few years). This is less a problem when you construct buildings or roads. But regarding the support of social processes and protests it is basically stupid to expect any measurable results. What solitary cooperations truly need is long-term support and close, mutual forms of exchange—something which is very laborious and a lot to ask from volunteers. At least for my own engagement I have to put it that way.

NB/KTM/EW: Let's change the topic and talk about ethnographic methods or collections. Writers such as Johannes Fabian or Christian Kravagna critique ethnographic practices when they follow the tendency to describe certain cultures as vanishing or things of the past, instead of showing them in their present state. How do you deal with this ethnographic approach in your work?

TR: Now and then we use ethnological studies to gain an initial understanding about a cultural environment. But we don't depend on internalising static ideas about the Adivasi. Since we focus on supporting the Adivasi in their processes of self-organisation we are somewhat immune against museological stereotypes. In contrast to the mainstream image of Anthropology we are actively engaged in accompanying the Adivasi in their processes of transformation—at least as long as that's what they wish.

NB/KTM/EW: Mieke Bal points out that museological representation in the ethnographic museum is always partly fictional, an idea, which often isn't included in the museological reflection however. Ethnographic museums produce certain images of cultures. Are you in your work confronted with "exoticising" images? And if so, how do you deal with that?

TR: First of all, ethnographical imagery doesn't play an important role in the work of the Adivasi Coordination Group. Sometimes however we do use photos that serve a sense of popular expectations (such as exotic clichés) in order to connect to the German or European public. But since we don't depend on donations we hardly ever have to present ourselves through such imagery. There is no doubt however that the problem definitely does exist. The expectation for a certain exoticism is consistently present when we encounter people in museums or the Parliament. Sometimes we utilise such clichés in order to highlight how existentially threatened the Adivasi are due to developments that Europe is involved in as well. Normally we avoid a sense of exoticism in favour of as much reality as possible. This we try to achieve through our language, the titles of our publications, by representing the Adivasi as active players and owners of their own

history and through the personal encounter between the European public and Adivasi representatives.

04 Challenging the Legitimacy of Museological Knowledge

Julia Kurz in conversation with **Nora Sternfeld**

Nora Sternfeld (b. 1976) is an arts mediator and a curator. Since 1999 she has been working on projects at the crossing of education and knowledge production in the office trafo.K with Elke Smodics Kuscher and Renate Höllwart. Since 2006 she is one of the directors of the MA "ecm – educating/curating/managing", University of Applied Arts, Vienna. Since 2012 she is Professor of Curating and Mediating Art at Aalto University, Helsinki. One of her recent books is *Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien* from 2009 (with Belinda Kazeem and Charlotte Martinz-Turek).

Julia Kurz: Nora, in your practice you have focused on the Museum, that is, particularly on the Ethnological Museum as a place where colonialism still continues. You have visited our exhibition *THE SUBJECTIVE OBJECT* and I would be interested in hearing your thoughts about possible strategies for dealing critically from inside the ethnological museum.

Nora Sternfeld: I have spent quite some time asking myself how the 30-years-old history of critical museology could produce real consequences for the ethnological museum. For a long time theory focused critically on these institutions while the practice didn't responding in any significant way. Now there are finally more and more projects that pick up on postcolonial critique incorporating it into the museum. However, I often feel that in these cases the radical questioning of the colonial history of violence that the histories of collections and presentations are intertwined with are being attenuated rather than being addressed. In this sense these projects often work as a "remembering as disposal" – that is, through the adaptation of a kind of reflexivity that ultimately cannot shake up the institutional foundations. But such a shake-up is exactly what would be needed – for through the politics of their collections and the production of truth that they participate in, ethnological museums exist in a tradition of epistemic violence that they very often reproduce still today. If we think about this "transformism" – that is, museums integrating forms of critique without actually taking the logical consequences – one of the issues at stake certainly is the risk of instrumentalisation. At the same time there is obviously always also a chance of "not being digested as easily as being swallowed." And this is precisely where I would set out from, maybe by determining something like a "break even," that is, defining a strategic point up to where an explicit critique must at least be possible. Because, if one doesn't or can't formulate any critique, a project for me seems to be more about the integration of critique without any consequences – a "remembering as disposal."

JK: You mentioned a "break even." An important issue for our exhibition was not only the museum's embezzlement of its colonial and racist past – and that the institution should address – but also a confrontation with the (neo)colonial images the museum reproduces. I believe that it is an im-

portant strategy to counter these representations both by asking “what is missing?” and by offering a form of discourse – particularly also regarding the real consequences within the institution that you mentioned, and which we were hoping to promote through our project. Coming to an institution as an external curator, in the course of preparing an exhibition you can instigate a process of confrontation and discussion that, in my mind, can produce actual consequences. If you then moreover translate that process into the exhibition itself also the audience becomes invited to participate in the debate. What would for you be a “best practise” – for instance with respect to our exhibition?

NS: On your blog you introduce the person whose estate you are dealing with in the following way:

A German anthropologist and race theorist, Egon von Eickstedt was a key figure of his field during National Socialism. After World War II he became a professor of Anthropology at the University of Mainz from 1946. With a photographic estate comprising images that relate both to ethnology and physical anthropology his research focused on the Adivasi, the indigenous population of India.

I don't think that this is an appropriate way of approaching the powerful knowledge production of the museum. In my opinion the question “what is missing?” is not enough here. However old-fashioned this might seem, I believe that it is important to ask how the museum in its concrete present perpetuates the very knowledge production that was obviously important to Nazism. For, when you are dealing with the estate of a race theorist who was a prominent figure during Nazism you have to fundamentally question the legitimacy and the logic of both this knowledge and the collection – just like questioning the way in which the museum at several places acknowledges the role of colonialism with respect to its collections (a museum by the way, that likes to emphasise how sad it is that large parts of the collection were destroyed during the bombings of the Allies). In other words, something, which in many fields and publics has luckily become delegitimised, becomes utterable once again without quotation marks. And that is something, which I indeed believe is counter-productive.

JK: What you are referring to here was the discursive starting point of our project: the figure of Eickstedt. His role and status in Nazi-Germany and his racist research that he continued in Mainz even after WW2 fundamentally informed all our decision-making. Our strategy to refuse to show his images as part of the museum exhibition had to do with not wanting to provide a new context for them, which is an important invitation towards the museum to rethink, among other things, its own research practices. I think that we have indeed issued a strong statement towards Eickstedt and the museum by rupturing the expectations of the museum, its visitors, the press and so on to be presented with anthropological images from the 1920s (we show the images only within existing contexts such as books to which we added commentaries). It is the museum, which treats the objects Eickstedt collected during his India-expedition in an uncommented way. For us, mentioning the act of (re)appropriating images (as reflected on the one hand in the artistic strategies we show in our exhibition and on the other hand in the context of colonial practice) was a means for pointing towards existing claims to power over images and their interpretation.

Could you explain your critical perspective?

NS: I find strategies of (re)appropriation very important – particularly so in the context of histories of violence, for an essential aspect (not exclusively) of colonial violence is its effect on the “psycho-affective realm” (Frantz Fanon). This is a dimension, which is often embellished if one purely focuses on the antagonism of decolonisation. To focus on strategies of (re)appropriation allows you to deal with the violent aspects of reality (which produce racist constructions also in the emotions and self-conceptions) and with the different forms of power within these violent relationships. (Re)appropriations are often especially effective for expanding and crisscrossing the unambiguity of the anti-colonial struggle. (Re)appropriations contain performative elements to displace interpretive power through repetition, they produce subtle analyses, they rebel in defiance or silence. Here liberation can often be found in reproduction that creates a displacement and which works particularly by questioning the dominant interpretive power in a way that does not negate or repudiate its impact but instead appropriates and transforms it. It is in this sense that I think (re)appropriation is important and why I value many works in your exhibition. However, (re)appropriation is an oppositional practice which in my opinion can't be thought without an unambiguous antagonism. If this is missing I unfortunately see a big risk that the “ethnographic eyes” constituted by the museum won't see anything else but reproductions of the very same racist images that are normally presented and expected in the museum – to the disadvantage of the subtle, proud, liberatory, analytical and relishing aspects of these (re)appropriations. I believe that the responsibility of postcolonial museology consists particularly in confronting the dogmas of epistemic violence, and doing this moreover in solidarity with existing struggles (for instance about repatriation or a different historiography). Here one has to embrace the risk of being uncollegial towards the museums. If this isn't possible in the museum one can still work outside its walls producing exhibitions and publications, campaigns and texts.

JK: Could you come back to something that towards the beginning you called “clearly formulated critique”? For me your description implies that you generally question the possibility of effective interventions inside the museum – a questioning I feel would belittle its visitors. I'm sure with “clearly” you don't imply to reduce what is being shown to an accusatory index finger. But can one not expect that the audience will be able to deal adequately with the shown material – at least as long as this consists of an extensive and critical contrasting foil?

NS: I certainly didn't want to plead against interventions – on the contrary. I am just wondering how the critique of the museum can have consequences in the museum... Maybe this is precisely a question that could be directed towards interventions: Is an intervention only of temporary nature, something, that the institution can write into their annual reports archiving an issue as settled? Or is it about transformation? Since this can certainly never be completely foreseen nor planned practices of institutional critique are always connected to possibility and risk – and I don't want to belittle this at all. Perhaps precisely a conversation like ours here is useful for asking whether something is an intervention or merely a representation of critique in the museum. This is a question, which you

exhibition makers can probably answer much better. How do you see this?

JK: I don't want to claim that through our cooperation we spurred a revolution in the GRASSI Museum. Certainly not. But we realised a critical practice and demanded the confrontation with the museum. This is something which in my opinion every critical project has to do again and again, and which should begin wherever the institution is being engaged. Negotiating, discussing and – on the side of the museum – supporting the “break even” are not only inevitable but perhaps the most important elements of any project that is being shown or done within an institution. Interestingly the museum staff repeatedly said things like: “Go for it! Go for it! We aren't allowed to do this!” I hope that we could open up the question: “Why not actually?” Right now we are negotiating which parts of our exhibition could be taken over for the permanent exhibition. Whether this will ultimately take place and whether our project will have other real consequences is surely the next question. In any case, we forced a discourse which otherwise wouldn't have taken place and obviously couldn't be prompted from outside the museum yet. We sought a dialogue without condemning anything a priori, even if many practices of the museum had a bitter taste for us. Of course we could have demanded more in certain respects but whenever you engage into the process of entering in the institution as an outsider you find yourself on uncertain terrain that first of all you have to explore a bit. Since the principle of a colonial and racist practice continues to exist, arts mediation (the offer of discussions and conversations with museum staff or visitors), plays an important role on all levels and at all times. As part of the exhibition for instance we organised events such as seminars with students of Ethnology and Indology. These types of encounters for me are absolutely relevant precisely because they take place within the institution and promote a critical discourse. What both you and we demand is a radical transformation whose precondition however is a paradigm change. Something like this can only be achieved if you continuously make demands and follow up them up. You have to keep questioning. And you need to implicate the museum insofar as it is its self-conception and practice that are the very starting points of the transformation. Have I understood you correctly in that you see the complexity of our project as an “ambiguation” of the continuities of the museum's colonial practice? This isn't something that emerged from solidarity with the museum, but rather had to do with the curatorial decision to promote a polyphonic confrontation that counters the one narrative with more than just a single counter-narrative.

NS: I understand this. I am just not sure whether this particular (neo)colonial space of the GRASSI Museum doesn't also need an explicit counter-narrative in order to allow for a multi-layered perspective in the first place. A postcolonial and post-representative curatorial approach would probably question representation in the first place: the representation of polyphony as much as the exhibition of a counter-narrative. So how could something look if representation (of identity and otherness, of values, but also of struggles etc.) is no longer a model? Perhaps it could be about a destabilisation of the canon, about a collective and oppositional knowledge production and about solidarity with existing social struggles...

05 Postcolonial Laughter – Humour and Irony in Contemporary Art with a Postcolonial Perspective

Anna Dobrucki and Anja Lückenkemper in conversation with **Alexandra Karentzos**

Alexandra Karentzos (b. 1972) is an art and cultural theorist. Since 2011 she has been appointed Wella Foundation Professor for Fashion and Aesthetics at the Technical University Darmstadt. Karentzos is a founding member of the Centre for Postcolonial and Gender Studies at Trier University and a co-founder of the journal *Querformat: Zeitgenössisches, Kunst und Populärkultur*. Forthcoming book: *Postkoloniale Ironie: Positionen gegenwärtiger Kunst/Theorie*.

Anna Dobrucki/Anja Lückenkemper: As a backdrop for our conversation about “postcolonial laughter” it seems helpful to examine the function of colonial images more closely. These representations can be seen as supportive towards a formation of a sense of “the Other” in modernity. For what reason and through which strategies does this formation occur?

Alexandra Karentzos: A primary task of colonialist image production was to create and fixate a sense of difference, that is, to constitute “the Others” in such a way that they appeared essentially “different” and inferior to the colonial masters. This separation between “Self” and “Other” was fundamental for the attempts to justify Colonialism. Correspondingly, the imagery visually secured difference—for instance by differentiating between the colours “white” (with connotations of purity, lightness and goodness) and “black” (with connotations of uncleanness, darkness and badness), or by representing “the Other” as animalistic, irrational, cruel or excessive in dualism to the “own” civilised refinement, rationality, discipline etc. Postcolonial research focuses on those images where this classification begins to falter. In mimicry for instance “the Other” becomes appropriated in a fragmented way putting the distinction between “Self and “Other” into question.

AD/AL: Artistic positions with a postcolonial perspective try to invert or appropriate the colonial gaze. In your text „Postcolonial Laughter: Humor as the Strategy of the Arab Image Foundation” you explain that this is often connected to strategies of irony. What is your definition of irony? And what role does the laughter itself—the postcolonial laughter—as something corporeal and irrational play before the background of academic disciplines and their desire for rationality, objectivity and coining of terms?

AK: The concept of irony is certainly a scintillating idea due to its diverse philosophical and quotidian ways of application. What matters for me in relation to this concept is that irony due to its ambiguity—or rather its boundlessness—marks that distinctions, assertions and settings are not based on an essence, not stabilised in any kind of “being”, but that they are mere distinctions, assertions and settings. Postcolonial art often distinguishes itself through irony—for it is irony that allows one to repeat, present and question the codifications and attributions of Colonialism in a distanced way. Hence the “postcolonial laughter” bears its teeth, teeth that can disintegrate colonialist stereotypes and clichés. In this sense the corporeal aspect that you mention is indeed important: laughter as something corporeal counters the alleged incorporeal, detached, and apparently purely mental characteristics of the knowl-

edge production of the colonial powers. Already Mikhail Bakhtin's work on the medieval carnival shows how subversive the corporeal element of laughter can be.

AD/AL: Could you describe strategies of postcolonial irony through an example?

AK: One example of postcolonial irony for me is the self-representation of the US-American artist Kara Walker who describes herself in terms such as "a negress of note-worthy talent." She ironically plays with the very racist and sexist attributions, which would deny her the status of the artist. She applies the same kind of irony to her art of silhouettes, a technique where "white" and "black" can become inverted, becoming multi-stable figures that undermine the clear-cut distinctions of colonialism. A similar multi-stable figure emerges when Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña exhibit themselves in urban contexts as indigenous people in a cage, as in their performance piece *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992–1994). They reference colonialist practices of displaying the "exotic Other" while thwarting them into the absurd through exaggerated and ironic staging. The supposedly "primitive Amerindians" of a hitherto undiscovered tribe write on their laptops, watch TV, wear Converse trainers, make Voodoo dolls and dance or tell stories in return for money. This list of activities already shows how brittle the illusion is, but the irony of the work becomes most apparent whenever the audience doesn't understand it. It is in these moments when you see most clearly that the performance can be read in ambiguous and diverse ways. The irony of the work demands that the staging of "savagery" be recognised. If the audience engages with this reading it has to let go of any assumption of authenticity regarding the "Amerindians." But these works also show the problematic side of ironising strategies: while the stereotypes are exhibited they are also being repeated once more.

AD/AL: Also ethnological/colonialist representations often work with an exaggeration of whatever is represented, in other words, with stereotyping, mockery, ridicule and irony. Do you see any parallels here? How can one explain the ironic from a historical perspective?

AK: Forms of colonialist irony and mockery are very common. What these examples show is that irony isn't per se subversive. It depends on how it is used. An interesting phenomenon that can be described in this context however is that even colonialist irony destabilises that norm—at least temporarily. For instance, if on colonialist postcards from 19th-century Barbados an indigenous woman on a bicycle is being paraded as ridiculous and impossible paradoxically she is being made possible at the same time. Even she can be read as a form of mimicry in the sense of Homi K. Bhabha. The distinction that runs parallel to the assimilation to the colonial masters appears ambivalent; it doesn't one-sidedly confirm the culture of the colonial masters as a model but threatens to tip into a mockery (in the case of the postcard, not solely of the "colonised"). Thus Bhabha shows how the self-perception of the colonisers changes when the colonised transform into their mirror image (almost the same, but not quite). With an image, such as on this particular postcard, the colonisers are being met both with equality and difference. Also Saartje Baartman, who was exhibited at many fairs as "Hottentot Venus," was the object of in-

numerable caricatures. On the one hand, she was herself seen as an exaggeration due to her buttocks that were paraded as oversized. On the other hand, she served as an antipode, as a parody of the antique ideal of Venus. In the caricature "La belle Hottentote – The curious in ecstasy, or the shoe laces" from the year 1815 the voyeuristic desire of the audience itself is exhibited ironically. The audience in the image contemplates a woman that is staged as a sculpture on a plinth. A man lifting his ocular to his eye fixates the woman and exclaims: „Qu'elle étrange beauté". A Scotsman experiences his desire as a cannibalist desire when he exclaims: „Oh! godem quel rosbiif" while fixing his eyes on the woman's posterior. The caricature ironises the obsessive voyeurism as ambivalent—a point that Stuart Hall makes in his text "The Spectacle of the 'Other'" when he writes: "What is declared to be different, hideous, 'primitive', deformed, is at the same time being obsessively enjoyed and lingered over because it is strange, 'different', exotic." Fusco's and Gómez-Peña's performance plays with a similar sense of ambivalence in that it reflects back the voyeurism of the audience.

AD/AL: You write: "Irony is the strategy that prevents a finalizing closure of the reading, keeping discourse open." What in your opinion are some of the possibilities of this strategy with regard to the contemporary postcolonial discourse?

AK: The openness of the discourse is created particularly because irony dissolves distinctions and settings by proving them as contingent: as a certain way, but also possibly another way. Hence the discourse isn't channelled once and for all through the colonialist codifications and attributions, rather the old colonial waterways are being visited once again in order to be able to leave them behind. Postcolonial irony insofar implies a potential to question the axioms of knowledge while allowing for the irreducible multiplicity of discussions without assuming a synthesising and totalising perspective. What matters is a contrapuntal and polyphonic reading.

07 Voices, Noise and Images On the Treatment of Precarious Documents

Barbara Mahlkecht in Conversation with
Philipp Scheffner and Britta Lange

Philipp Scheffner (b. 1966) is a filmmaker and sound artist who lives in Berlin. Sound recordings from a WWI prisoner of war camp in Wünsdorf near Berlin are the starting point for his film *The Halfmoon Files: A Ghost Story* (2007). In the camp, anthropologists, linguists and musicologists systematically recorded the diverse languages of so-called "colonial soldiers" for the "Royal Prussian Phonographic Commission." The film mainly traces the voice of Mall Singh (a man who spoke into a phonograph in December 1916) back to India and again to Germany.

Britta Lange (b. 1973) is a cultural theorist who together with Margit Berner and Anette Hoffmann authored the book *Sensible Sammlungen: Aus dem anthropologischen Depot* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011). The book focuses on the circumstances that classify

objects from anthropological collections as “sensitive.” Britta Lange and Philip Scheffner collaborated on the 4-channel sound and video installation *Making of ... The Halfmoon Files*.

Barbara Mahlkecht: Philip, can you describe what caught your attention in regards to the sound archive from the time of the First World War? Would you have also made the film if it had been a photography archive?

Philip Scheffner: Of course, because I was interested in the topic and the site. I came across this archive coincidentally while doing research for another film. If it had been an image archive I would have also made a film. In the realm of documentary film, the question ‘how political is sound’ is rather under-illuminated. Something else that fascinated me was the actual listening experience of the voices in the archive. The way in which they spoke to me felt like they had always already been speaking to someone. To whom I cannot say; to a device or a by-standing scientist? The listening experience made me derive questions like: who is this person that is speaking? And what is it that he is saying? In Mall Singh’s case it is a non-standardised form of sound recording. Mall Singh tells an apparently personal story about someone in the camp—with the astonishing part being that he doesn’t tell it in the first person, not as I, but in the third person. His story begins like a classic tale: “Once upon a time...”

BM: What is particular about a sound document from the perspective of a cultural theorist?

Britta Lange: Sound recordings were often made as an annex to physical anthropological examinations, even if these were never about the racial characteristics of the voice—something, which I honestly find astonishing. What is a black voice? What is a white voice? I personally have never come across such type of questions anywhere. Physical anthropology asked other questions such as: Where does the human come from? How many races are there altogether? The question whether “race” was an adequate concept at the time didn’t exist yet.

BM: What seems to make the sound recordings particularly interesting is that prisoners like Mall Singh tell seemingly personal stories or do other unexpected things like shouting: “good evening!” It seems like a photograph doesn’t provide the same kind of possibilities for articulation and resistance.

BL: The exciting thing about a sound recording is that it includes a level of meaning. Apparently its meaning couldn’t be used without it also still being possible to tell something personal.

PS: Photography and film certainly offer thousands of possibilities for how someone who is being photographed or filmed can put himself in relation to the situation. But I believe it is more difficult than with sound recordings. The special thing about the sound recordings is that they didn’t experience any post-production. They are limited by the length of the records. Also the recording device sets certain limitations; the process is expensive and everything is regulated by the moment of switching on and switching off.

BL: The sound recordings are extended by a meta-level. The medium continuously comments on itself through the

noise and its being switched-on and off.

PS: If you ignore the hierarchy that was determined by the scientific endeavour, and you say instead that the background noise is at least as important as the voices, it subverts the entire hierarchy. That’s a wonderful way to push something originally unintended into the foreground, creating different relations of power and autonomy.

BL: The sound recordings allow for other things than film. In the collections in Vienna there are film scenes that were recorded in the camps. They also include moments of resistance, like someone making faces at the anthropologist/camera operator. Here also the films reveal some of the conditions of their production. But the sound recordings include the possibility of resisting verbally.

PS: Another level is the way you listen. Today we listen to these voices in a similar way as the scientists back then, but our preconditions are entirely different. One wonders: what does it mean that I can still listen to this now?

BL: But also: who was listening while this was recorded? I wonder to what extent the people in the space also spoke with and for each other. The recordings are indeed a transcript of a complicated and multi-layered communication situation that is almost impossible for us to decode.

BM: I would like to talk to you about the meaning of a document. There is one moment in the film where you show an edition of the illustrated book *Unsere Feinde* (Our Enemies) which was published in 1915 as a promotion of nationalism. The edition includes photographs of colonial soldiers taken by Otto Stiehl but also scribbles across the pages by a certain child, Martha Kühn, which—it seems to me—are taken as seriously in the film as the published photographs.

PS: I don’t have a definition for what is a document. For me it is more about the intention: for what purpose were the voices and photos recorded? The voices were definitely intended to become part of an archive. The photos Otto Stiehl published in the book *Unsere Feinde* have different circumstances. He was an amateur photographer who became a camp commander. He took photos in the camp that later were used for propaganda purposes. Eighty years later we are confronted with an archive of documents that were created for different reasons. The decisive question is how to deal with the material today. How can you subvert the document character so that the documents again become documents of something? In the film I for instance don’t say: “This is the voice of 619” but “this is the voice of Mall Singh who was registered as the number 619.” That’s a big difference. It was important for me not to further double the racist and stereotyping mechanism embodied in such an archive. I didn’t want to reaffirm the document character in the sense of seeing the document as an exclusive evidence for anything. The book *Unsere Feinde* that you mentioned posed a concrete problem. The photos were typifications. Particularly their captions presented humans in an extremely racist way. The problem was: does one want to reproduce these images once more? I was really grappling with that question. Then I found the children’s drawings of Martha Kühn. I wondered: why is the printed photo with a racist caption more important than whatever someone drew underneath? That’s why in the film I tell this story about Martha Kühn. On a political level,

the way in which I treated image and sound were important chances for actually being political. The moment with the drawings of Martha Kühn is a moment where the film is political: a possibility to produce a different hierarchy of perception. This is about politics and film, which is the crucial strategy.

BL: For me as a cultural theorist, a document can be everything related to archives and collecting. Of course it is part of my job to establish a certain context for a document. It is not enough to go into an archive and ask how and when a collection was created. Rather one has to ask what are the effects of a collection still today as well as what can one discover from documents or sound recordings that so far no one has yet seen or heard because today the questions have entirely changed. We wrote the book *Sensible Sammlungen* (Sensitive Collections) because I noticed that the international definitions for what are sensible objects—human remains and objects with religious meanings—doesn't include media at all. Margit Berner, Anette Hoffmann and I were working with media that hadn't been looted. In the camps or in the "field" scientists produced plaster masks, measurement reports, photographs and films. We thought that it couldn't be that these objects weren't problematic just because they hadn't been looted, but rather that one had to ask under which conditions the objects were produced or obtained. If the conditions were sensitive, precarious or transgressive, then also the media were problematic. Another concern is to see documents not just as a particle in a context, but also as a kind of monument, a possibility to listen differently, and perhaps also a little bit as a commemoration. That would legitimise a different usage of the documents—like in the film *The Halfmoon Files* where the voices become elevated into a second narrator.

PS: The fundamental question in relation to precarious documents is not: 'What is right and what is wrong?' But: 'Is there a form of representation that allows me to get a different kind of access?' Also, one's own perspective on the images or sound recordings has to become transparent.

BM: In *Sensible Sammlungen* you decided not to print images of the plaster masks, which anthropologists made from Jewish people in the stadium in Vienna in 1939 before they were deported. Can you describe how you decided to treat the precarious images?

BL: Similarly to Philip, we didn't want to repeat the historically racist and at the same time voyeuristic perspective onto these objects of knowledge. In the past, naked body parts or imprints of so-called "racial types" would often be isolated and presented almost like artistic artefacts. Alternatively we decided to show on the one hand images from the production processes of such precarious objects while trying on the other hand to address the contemporary conditions and storage of sensitive materials by hiring someone to photograph the busts of prisoners of war in the depot—however, from behind so that one couldn't see their faces, the former objects of interest/insight. An image like this opens up questions regarding what it shows in the first place, who it is that shows it and who it is that looks at it and for what reason.

BM: Philip, in *The Halfmoon Files* you speak yourself. Your voice creates a sense of subjectivity for the narrator, something, which at the same time is somewhat undone

because as viewers we never get to see the narrator's face.

PS: In *The Halfmoon Files* I tried to appear in as many different roles as possible. On the one hand, I'm the one that delivers the facts, while at the same time I'm also the one who wants to travel to India. I believe it's not so much about having to find the one level that exposes how one is involved. I rather think that as filmmaker I act in different roles, which can even partly contradict each other. It is the interaction of these positions that subverts the omniscience of the narrator. And I find that's where it starts to get interesting.

08 When the Display Isn't a Display

Katharina Schniebs in conversation with **Jesko Fezer**

Jesko Fezer (b. 1970) is an architect, writer, designer and artist working on methods and solutions of process-oriented and participatory design. He is one of the founders of the *Kooperative für Darstellungspolitik*, a design office that has planned and designed numerous national and international exhibitions, interventions in public space and contributions to biennials. Fezer and his colleagues have worked on several exhibitions with postcolonial themes.

Katharina Schniebs: You are part of the *Kooperative für Darstellungspolitik* who, according to its mission statement, works on the public representation of political and cultural issues. What are your particular interests in this context?

JF: The question that we are generally interested in deals with how conceptual concerns express themselves in the context of different places and spaces as well as what type of arrangements and representation influence the way we perceive these concerns. Concerns and their representation can hardly be separated. They are formed with and through the place and the form of their expression. Our approach as *Kooperative für Darstellungspolitik* is to understand this developmental and communicative process of contents as a process of space and design. The representation of these processes—that is, their display—has as much a political dimension as the contents themselves. How something is presented for negotiation establishes what is at stake.

KS: Could you use a concrete example of an exhibition to explain what precisely was presented for negotiation and how you responded to this in your design?

JF: One example would be the exhibition *In the Desert of Modernity* at the House of World Cultures in Berlin in 2008 that dealt with the question of a postcolonial perspective towards the effects and the transformations of modernist European approaches to planning and architecture in North Africa. Besides the central concept and curatorial examination of this question, the site of the exhibition itself (the Congress Hall, a gift from the USA to West Germany that represents the Western idea of society and the formal language of post-war modernity) presented important issues. The problem of how to represent the exhibition artefacts from diverse origins and meanings also needs to be taken into account. Therefore, interventions into the building and its relation to the surrounding park, the Tiergarten, as well

as the development of a very schematic and egalitarian display system became part of the conceptual examination. This means that we exhibited all the images, blueprints, illustrations, models and films in such a way that they were stabilised by all of the other artefacts, turning their conceptual interconnections also into a structural necessity.

KS: Let's imagine you were invited to design the permanent exhibition of an ethnological museum. How would you create structures that would encourage communication and critical examination? And which would be the question you would ask at the beginning of such a process?

JF: The initial question would be about the place, that is, about the conditions and circumstances of the institution. In other words, how does the museum position itself to its subject matter and its audience? Which spatial and structural potentials can be developed? Is it better to be open for communication or on the contrary to pursue hard-edged propaganda? This last question is an open one, which can only be asked in relation to the context of the reception of an exhibition and its conceptual and curatorial attitude.

KS: What would a "timely" design of ethnographic collections look like for you?

JF: Honestly, I have no idea. This can't be generalised. As I said, the curatorial perspective and the institutional framework of such a collection would be the first and the most relevant aspect for a designer to negotiate. Of course the ethnographic gaze according to which the objects in the collection were collected and organised plays a pivotal role. Loosely speaking, a timely representation of the observation of the other could certainly not get around addressing the optical perspective itself—also by disturbing it.

KS: Traditionally, ethnological and anthropological collections through their objects freeze a certain point in time as a moment from which they depart in their description of a certain culture and how it emerged. How could one confront these narratives of early ethnographic research? How can one illuminate the unknown/other instead of making it into a spectacle or painting over its otherness?

JF: Sometimes having a certain distance to things can also be quite helpful for understanding them in their constructedness. Particularly the artefacts of anthropological and ethnographic collections actually say a lot more about their collectors than about those who the images and objects were snatched away from. In that sense there would be a twofold perspective, in which the gaze onto the other reveals a second other: the political and social constitution of the collection and its actors. I believe that this is the key to a contemporary and postcolonial form of mediation: to place the (historical) actors of this collection vis-à-vis a new counterpart. It would certainly also be helpful in this respect to intervene directly into the collection, for instance by integrating counter-observations or by exploring the migration of ideas, concepts and self-conceptions across different cultures, rather than to merely assume an export and import under the conditions of a power divide. But such questions are definitely also curatorial questions.

KS: What counts for you in terms of the communication of information within an exhibition—density or lightness? And what does that mean for the design of a display: is it possible to create a self-contained form or is it just about

creating a base for contents?

JF: On the one hand it is always great when the display isn't a display, that is, when it appears invisible, auxiliary, informal or structuralising. Perhaps certain contents can only be communicated through their arrangement and site-specific connection. But it can also happen that the place is completely wrong, the entry fee impossible or a different kind of visitor guidance would be important. Then that's what should be designed. Perhaps also the collection might have to be changed. Perhaps a powerful display would even have to enable—or prevent—a particular form of access to the exhibits. No idea. The best thing would be an intensive process of exploring the content, attitudes and framing conditions of the exhibition—if the resources are available for such a thing.

KS: How openly do you deal with the categories a curator sets for an exhibition? Or do you create your own?

JF: That's completely open. They serve as starting points yet are never the aim of a critical examination that we do together. Often it becomes possible to practically develop something like categories, separations and correlations only in the course of developing an exhibition design. But such a process demands time, nerves and trust.

KS: Finally I would like to know at which exhibition or project you felt that your design "worked" and your expectations were particularly fulfilled? When on the other hand was this not the case and why?

JF: Generally, since we approach our work as an open and possibly cooperative process it might be difficult to clearly distinguish between something like failure, success or even our role versus that of other people involved in the project. Perhaps the projects that we never completed are the ones that have worked out the least since we didn't succeed in communicating and practically realising these processes and approaches. Or maybe the projects that we couldn't do at all because our collective and time-intensive way of working didn't allow to quickly deal with them. We are very happy with all of the projects. This might have to do with the fact that making many wrong assumptions and little failures is part of the kind of way in which we conceptualise, design and realise a project—mistakes that we can usually always correct and compensate for pretty well.

The Subjective Object

Impressum

Die Ausstellung

THE SUBJECTIVE OBJECT

Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder

21. Juni bis 26. August 2012,
GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

wurde kuratiert von:

Nicola Beißner, Anna Dobrucki, Anna Jehle, Julia Kurz, Anja Lückenkemper, Barbara Mahlknacht, Katja Thekla Meyer, Ksenija Orej, Katharina Schniebs, Nefeli Skarmea, Anna-Sophie Springer, Edda Wilde und Olga Wostrezowa im Rahmen des Studienprogramms Kulturen des Kuratorischen, HGB Leipzig.

Ausstellungsgestaltung in Zusammenarbeit mit Leila Tabassomi.

Das Projekt entstand als eine Kooperation mit den Staatlichen Kunstsammlungen Sachsen.

Partner und Sponsoren:

Kulturen des Kuratorischen
Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig
Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Sparkassen-Finanzgruppe
Michael & Susanne Liebelt-Stiftung Hamburg
Freundeskreis der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Dank an

Alle am Projekt beteiligten Mitarbeiter_innen des GRASSI Museum für Völkerkunde und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowie der Adivasi-Koordination in Deutschland e.V., Diana Balzsai, Clifford Borress, Clara Fischer, Peter F. Hermans, Felix Holler, Nicole Hübner, Dr. Lydia Icke-Schwalbe, Prof. Helmut Mark, Nature Morte, Katja Müller, Marcus Nebe, Heike Ochmann, Kilian Schellbach, Sandra Teitge

Herausgeberin: Anna-Sophie Springer

Englische Übersetzungen: Anna-Sophie Springer, Charles Stankieveh

Lektorat: Barbara Mahlknecht, Katja Thekla Meyer, Katharina Schniebs

Ausstellungsfotograf: Peter F. Hermans

Bildbearbeitung: Charles Stankieveh

Gestaltung: Timm Häneke

Druck: Pöge Druck, Leipzig

Auflage: 600

Papier: Munken Print White, 80g + 115g

ISBN: 978-0-9877949-1-8

© 2012 K. Verlag / Press

Alle Rechte vorbehalten.

© für die Texte bei den Autoren und Übersetzern;

© für die Abbildungen bei den Urhebern;

© für die Abbildungen aus dem Eickstedt-Archiv: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, Museum für Völkerkunde Dresden.

Der Text „Keine Fotos! Keine Fotos!“ entstammt dem Buch: Brion Gysin, *Umherschweifen, Beute Machen: Erzählungen aus Tanger*, Deutsch von Esther und Udo Breger, München: Edition Christian Pixis, 1996, S. 45–52. Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch Christian Pixis.

Der Text „Overture“ wurde entnommen aus: Suzan-Lori Parks, *VENUS*, New York: DRAMATISTS PLAY SERVICE INC., S. 9–18. © Suzan-Lori Parks, 1989, 1995. Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch Theater Corporations Group, New York.

Der Text „Wunsch, Indianer zu werden“ entstammt dem Buch: Franz Kafka, *Betrachtung*, Leipzig: Ernst Rowohlt Verlag, 1913, S. 77, 78.

Der Verlag dankt

Jesse Alick, Beatrice von Bismarck, Danielle Currie, Klaus Deimel, Jesko Fezer, Coco Fusco, Ingrid Godenschweg, Timm Häneke, Peter F. Hermans, Barbara Jantschke, Tim Johnson, Brian Jungen, Alexandra Karentzos, Benjamin Meyer-Krahmer, Judith Krakowski, Carola Krebs, Britta Lange, Meghnath, Wangechi Mutu, Suzan-Lori Parks, Christopher Pinney, Christian Pixis, Theo Rathgeber, Raqs Media Collective, Philip Scheffner, Nora Sternfeld, Pauline Vermeren, Susanne Vielmetter, Thomas Weski

K.

K. Verlag | Press
Karl-Marx-Platz 3
D - 12043 Berlin

The Subjective Object ist ein Projekt von „Kulturen des Kuratorischen“
an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig

The Subjective Object beschäftigt sich mit dem kontroversen Ort des Völkerkundemuseums und der Funktion des Archivs. Insbesondere das Fotoarchiv, das der deutsche physische Anthropologe und Rassentheoretiker Egon von Eickstedt (1892–1965) in den 1920er Jahren zur indigenen Bevölkerung Indiens anlegte, dient hierbei als Fallstudie zur Untersuchung der Funktion von historischen Artefakten im Kontext zeitgenössischer politischer Situationen. Eine Zusammenstellung sich kontrapunktierender Interviews, literarischer Texte und Abbildungen beschäftigt sich nicht nur mit der Geschichte des Displays, sondern verkörpert durch das Experiment im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig auch den Wunsch nach zukunftstauglichen Zeigestrategien und sozialem Engagement.

The Subjective Object engages with the controversial site of the ethnographic museum and the role of the archive. In particular, the 1920's photographic archive of the indigenous people of India by the German physical anthropologist and racist theorist Egon von Eickstedt (1892–1965) serves as a case study for an investigation into the role of historical artifacts in light of contemporary political situations. A collection of interviews, literary texts and images counterpoint each other, engaging not only with the history of display but proposing a future of display strategies and social engagement as experimented at the GRASSI Ethnographic Museum of Leipzig.

Ein Projekt von „Kulturen des Kuratorischen“ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig

A project of "Cultures of the Curatorial" at the Leipzig Academy of Visual Arts