

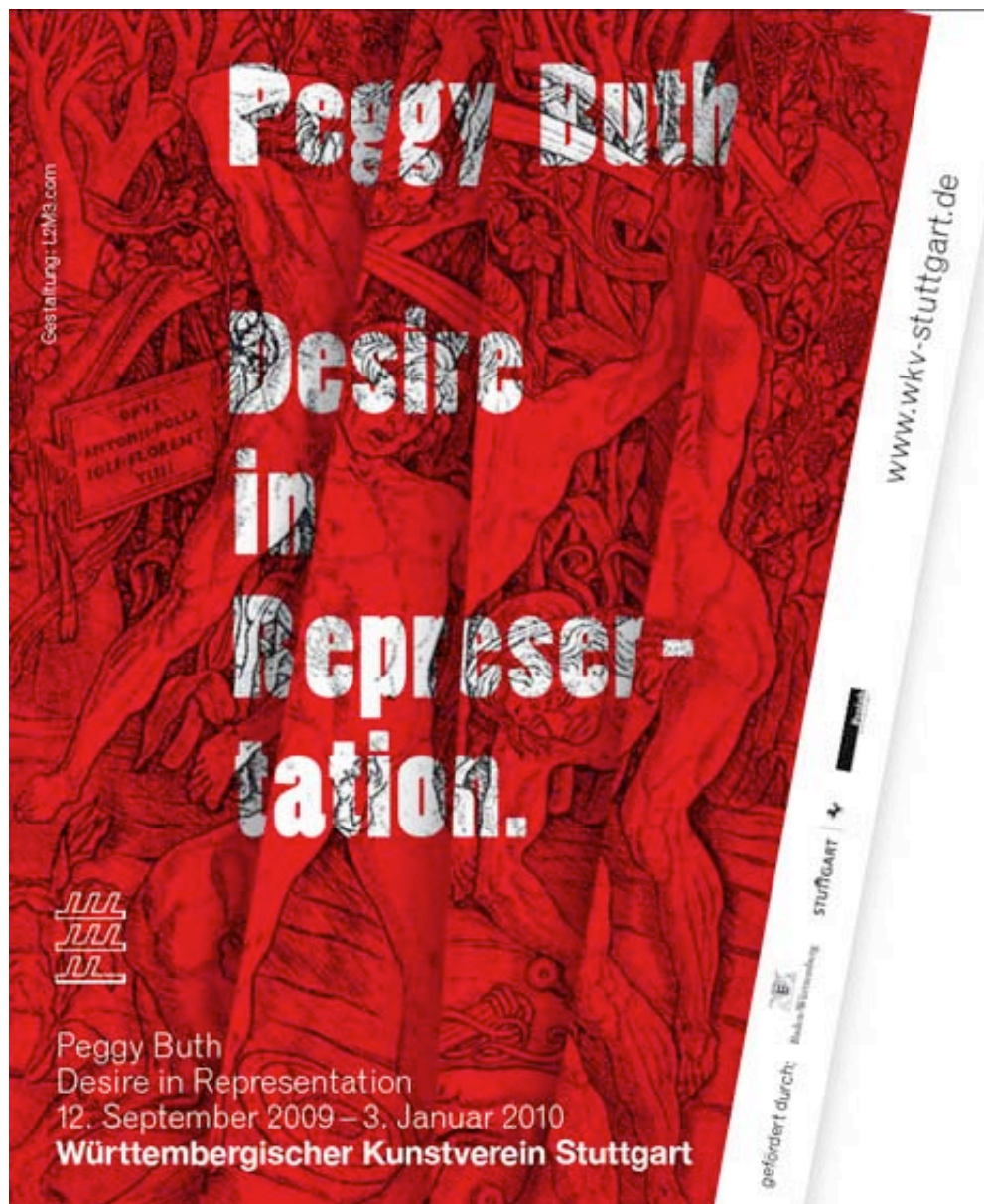


Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Presseinformation

Peggy Buth. Desire in Representation

12. September 2009 – 3. Januar 2010



INHALT

Einführung	S. 3
Räume	S. 5
Biografie	S. 12
Credits und Termine	S. 13
Vortragsreihe	S. 15
Materialien	
– Beatrice von Bismarck, Peggy Buth, <i>Desire in Representation</i> aus: <i>Camera Austria</i> , Nr. 107 / 2009, Seiten 11 – 22	S. 19
– <i>Oh, My Kalulu</i> , fünfteilige Videoproduktion, 2009 Skript (deutsche Übersetzung) / Raumpläne	S. 23
– Register (Auszug, deutsche Übersetzung)	S. 33

EINFÜHRUNG

Vom 12. September 2009 bis 3. Januar 2010 zeigt der Württembergische Kunstverein die erste große Einzelausstellung der Berliner Künstlerin Peggy Buth, die als eine eigens für die Räume des Kunstvereins entwickelte Gesamtinstallation konzipiert ist. Im Zentrum stehen dabei eine Reihe neuer Werke, die an vorangegangene Arbeiten der Künstlerin anknüpfen, und die vom Kunstverein koproduziert wurden.

Ausgangspunkt

Ausgangspunkt der Ausstellung ist das zwei Bände umfassende Künstlerbuch *Desire in Representation* (2008), das auf einer weitreichenden Recherche der Künstlerin über das Königliche Museum für Zentralafrika in Tervuren (bei Brüssel) basiert.

Das 1910 eröffnete Museum steht exemplarisch für die belgische Kolonialgeschichte, die offiziell mit der Berliner Afrikakonferenz von 1884/1885 begann, auf der der Kongo zum Privateigentum König Leopolds II. erklärt wurde. Mit dem Wandel der Besitzverhältnisse im Kongo bis zu dessen Unabhängigkeit veränderten sich auch die Repräsentationsweisen des Tervurener Museums. Seit 2004 befindet es sich im Prozess einer räumlichen und konzeptionellen Umstrukturierung, die bis heute nicht abgeschlossen ist.

Im ersten Band des Buchprojektes (*Travelling through the Musée Royale*) zeigt Buth Fotografien von verschiedenen Räumen und Displays des Museums und lenkt den Blick auf die Art und Weise, wie darin Bedeutung und Geschichtlichkeit hergestellt werden.

Im zweiten Band (*O, my Kalulu!*) greift sie Henry Morton Stanleys Novelle *My Kalulu, Prince, King, and Slave* (1874) sowie verschiedene Reiseberichte desselben auf und verknüpft sie mit Buchillustrationen, historischen Porträtfotografien, weiteren schriftlichen Quellen und Archivmaterial. Der britisch-amerikanische Journalist und Afrikareisende Stanley, dessen persönlicher Nachlass im Museum archiviert wird, arbeitete im Auftrag Leopold II. an der kartografischen wie infrastrukturellen Erschließung des Kongos und ebnete so den Weg für dessen koloniale Ausbeutung.

Buth untersucht in *Desire in Representation* die Erzähltechniken des Museums und der Literatur im Hinblick auf deren kolonialistischen Prägungen sowie auf deren Konstruktionen von Geschichte, Männlichkeitsmythen und des „Anderen“. Die westlichen Projektionen auf das „Andere“ spiegeln bekanntlich die eigenen Sehnsüchte und Ängste wider. Dies zeigt Buth insbesondere im Rückgriff auf Stanleys Novelle auf, deren unterschwellige Homoerotik sie herausstellt. Ein umfangreiches Register im ersten Band, das zugleich eine eigenständige Arbeit darstellt, erweitert und verbindet die Kontexte beider Bücher.

Die Ausstellung

Auf der Basis ihres Buchprojektes entwickelte Buth für Stuttgart eine neue, sich über elf Räume erstreckende Erzählung. Diese setzt sich, neben bestehenden Werken, insbesondere aus einer Reihe neuer Arbeiten zusammen. Jeder Raum ist gleichermaßen autonom wie im Zusammenhang mit den anderen lesbar. Dabei entsteht keine lineare, sondern eine fragmentarische, von Wiederholungen und Verschiebungen durchbrochene Narration, die den Betrachter in unterschiedlichste Szenarien versetzt.

Bindeglieder zwischen den verschiedenen Stationen sind zum Beispiel die auf mehrere Räume verteilte Videoarbeit *O, My Kalulu!*, eine Soundinstallation, die die Geräuschkulissen der Videoarbeit aufgreift, oder Dioramen, deren üblichen Szenografien von Buth ironisch gebrochen werden.

Buth hat für Stuttgart eine Abfolge gleichermaßen archivarischer wie theatraler Settings entworfen, die die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und historischem Dokument,

Exponat und Display, Bühne und Ausstellungsraum sowie Erzählung und Metaerzählung permanent verschieben. Dabei entsteht eine Erzählung, die sich erst im Durchqueren der unterschiedlichen Szenarien auf immer andere Weise ereignet, und somit eine Vielzahl möglicher Leseweisen bietet. Indem Buth in dieser Gesamtinstallation auch auf bereits bestehende Arbeiten zurückgreift und diese im Rahmen der Ausstellung rekontextualisiert, verweist sie auf die Unabgeschlossenheit ihrer eigenen künstlerischen Praxis.

Die Ausstellung wird von einer Vortragsreihe und einem Reader begleitet. Der Katalog erscheint im Anschluss.

Die Künstlerin

Peggy Buth, die 1971 in Berlin geboren wurde, studierte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig und am Saint Martins College in London. Ihre Werke wurden unter anderem im Rahmen der *Brüssel Biennale* (2008) und der Ausstellung *Made in Germany* in Hannover (2007) gezeigt. Sie erhielt internationale Stipendien an der Villa Aurora in Los Angeles (2009) und an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht (2004/2005).

Buth legt sich in ihrem künstlerischen Schaffen weder auf ein bestimmtes Medium noch auf einen engen Kunstbegriff fest, sondern untersucht die Repräsentationssysteme der Kunst, Literatur, Politik, Geschichte und Wissenschaften im Hinblick darauf, was in ihnen verdrängt wird und was darin unbeabsichtigt zu Tage tritt. Dabei bedient sie sich der Medien Fotografie und Video, verwendet Teer, Schellack oder Teppiche für ihre Bilder, arbeitet mit vorgefundenen Materialien, Sprache und Ton, produziert Objekte, Skulpturen und Installationen. Diese Vielschichtigkeit künstlerischer Arbeitsweisen spiegelt auch die Ausstellung *Desire in Representation* wieder.

RÄUME (Courtesy, wenn nicht anders erwähnt: Peggy Buth)

Raum 1

O, My Kalulu!, 2009, fünfteilige Videoproduktion (Teil 1, *Discovery*), 11:36 Min.



Wie bereits in ihrem Buch *O, My Kalulu!*, bezieht sich Buth in ihrer gleichnamigen Videoarbeit auf Henry Morton Stanleys Novelle *Kalulu, Prince, King and Slave*. Das Leben seiner beiden Untergebenen stark stilisierend, erzählt Stanley hier von der innigen Freundschaft zwischen dem arabischen Sklaven Selim und dem afrikanischen Prinzen Kalulu. Die Videoarbeit verschränkt eine Auswahl von Dialogen der Novelle mit Zitaten aus verschiedensten Genres, Stilen und Bildformeln der Kunstgeschichte, Fotografie, des Films und Fernsehens miteinander: Eine bis zur Renaissance zurückreichende Collage des westlichen kulturellen Erbes, inklusive der Repräsentationen des „wilden“ oder „edlen Wilden“. Ganz explizit greift Buth hier auch Elemente der schwulen Ästhetik auf, geht es ihr doch darum, die unterschwellige Homoerotik von Stanleys Novelle hervorzuheben. Denn auch und gerade in dieser manifestiert sich die Projektion westlicher Sehnsüchte und Ängste auf das „Andere“. Fernab der westlichen Zivilisation entdeckte man eben nicht nur fremde Länder, sondern auch das eigene Fremde, das sich auf das fremde Fremde übertragen ließ. In den Dialogen zwischen Kalulu und Selim zeichnet sich jedoch nicht nur eine mögliche homoerotische Übertragung ab. Wenn Selim wortreich ankündigt, dass er Kalulu aus dem Dunkel des Nichtwissens ins Licht der Zivilisation zu bringen wünscht (Teil 3, *Hunt*), sprechen hieraus auch die Hegemonialansprüche des westlichen weißen Mannes. Dass es Buth in *Desire in Representation* darum geht, wie sich in den Repräsentationen Afrikas vor allem das (männliche) westliche Ego spiegelt, zeigt sich auch darin, dass Kalulu von einem weißen Schauspieler dargestellt wird.

Aufgeteilt in fünf Episoden – *Entdeckung, Brüder, Jagd, Verlust, Rettung* – erstreckt sich die Videoarbeit über fünf nicht aufeinander folgende Räume. Der Fluss der Erzählung wird somit immer wieder unterbrochen und dabei auf Um- und Abwege verschoben. Darüber hinaus wechselt das Format und die Präsentationsweise der Videos zwischen Quer- und Hochformaten, offenen und bühnenartig gerahmten Projektionen. Die Bild- und Tonebenen der Videoarbeiten sind voneinander getrennt. Der theatrale Charakter der Bildinszenierungen tritt offen zu Tage, indem zum Beispiel das Aufnahmestudio selbst oder die Greenbox ins Bild geraten. Buth durchbricht in dieser Arbeit also nicht nur die kohärente Erzählweise des Kinos, sondern demontiert auch dessen Illusionismus.

Raum 2

Wald im Spätherbst, 2009, Teer, Bitum, Schellack, Holz
fireworks on the day of their arrival, after the welcoming speech, 2007, Teppich, Holz
listeners & typewriters (Olympia) / listeners & typewriters (Triumph), 2009, Mixed Media Installation
found footage (monument), 2007, Digitaler C-Print
monument, 2005, Mixed Media Installation, Courtesy: Frac Alsace, Sélestat
untitled (memorial, shifted), 2007, Mixed Media Installation
untitled (base, curtain, 25 lances), 2007, Mixed Media Installation



Zwischen den Videoarbeiten durchquert der Besucher verschiedene museale und archivarische Settings. In *Raum 2*, der eine Reihe neuer und bereits bestehender Arbeiten in einer offenen Assoziation miteinander verbindet, untersucht und verkehrt Buth diverse Formen, Materialien, Insignien und Oberflächen der öffentlichen Repräsentation: wie etwa das Monument, die Sammlung, den roten Teppich, Markennamen etc. Zugleich tauchen hier, wie in den anderen Räumen, Elemente auf – etwa das Landschaftsbild oder die Schreibmaschine – die wiederholt ins Spiel gebracht werden.

Raum 3

untitled (archive), 2009, Mixed Media Installation



In *Raum 3*, der als Archivraum inszeniert ist, sind Auszüge aus Robert Müllers expressionistischem Roman *Die Tropen* zu hören, denen die westlichen Angst- und Befreiungsprojektionen auf die „wilde Natur“ eingeschrieben sind. Offenbar hat der amerikanische Sprecher zuweilen Schwierigkeiten mit dem Vorlesen des deutschen Textes. Er wiederholt schwierige Passagen mehrfach oder setzt die Betonung „falsch“. Eine Diaprojektion zeigt 81 historische Schwarzweiß-Fotografien verschiedener exotischer Landschaften, während der gegenüberliegende Diaapparat 81 Mal denselben Sonnenuntergang auf die Wand projiziert, der überdies auch in den Videoarbeiten sowie im letzten Raum des Parcours auftaucht.

Raum 4

O, My Kalulu!, 2009, fünfteilige Videoproduktion (Teil 2, *Brothers*), 5:06 Min.



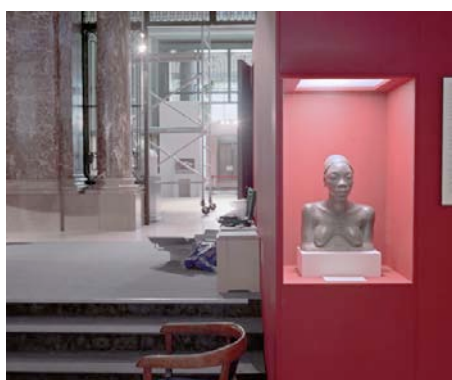
Während Teil 1 der Videoarbeit (*Entdeckung*) die erste Begegnung zwischen Selim und Kalulu aufgreift und vor allem der Betrachtung und Beschreibung von Selims Schönheit gewidmet ist, fokussiert Teil 2 (*Brüder*) das an Hochzeitszeremonien erinnernde Ritual der Besiegelung von Blutsbrüderschaft.

Raum 5

70 Fotografien (*Desire in Representation*), 2004 –2009

Register (*Desire in Representation*), 2009, in Zusammenarbeit mit Till Gathmann, 11 Plakate

Desire in Representation, 2008, 2-teiliges Künstlerbuch, in Zusammenarbeit mit Till Gathmann



70 Fotografien (*Desire in Representation*)

In ihrer Fotoserie zum Königlichen Museum für Zentralafrika lenkt Buth den Blick nicht nur auf dessen zoologische und anthropologische Exponate, sondern auch auf dessen Inszenierungselemente (Möbiliar, Wandgestaltung, Beleuchtung), Informations- und Sicherheitsdisplays sowie auf Übergangssituationen zwischen Ab- und Umbauarbeiten oder öffentlichen und nicht öffentlichen Bereichen der Institution. Es geht um die Blickregime, Ordnungsprinzipien und Distanzierungstaktiken des Museums.

Dabei fokussiert Buth weniger die prachtvolle Anhäufung erbeuteter Trophäen, als vielmehr die Leerstellen und Brüche der musealen Präsentation, deren uneinheitliches Design auf verschiedene Epochen zurückgeht. Sanierungsmaßnahmen künden wiederum von der Zukunft des Hauses, das ab 2010 weitreichend umgebaut werden soll.

Bedeutsames erscheint in Buths Fotografien oftmals nicht im Zentrum, sondern an den Rand

oder gar aus diesem heraus gerückt, wie etwa ein angerissenes Diagramm, von dem man gerade noch erfährt, dass es belegen möchte, dass die Phase des Kolonialismus im Kongo vergleichsweise kurz gewesen sei. Eine „Randbemerkung“, die auf einen zentralen Konflikt des Brüsseler Museums verweist, dessen umfassende selbstkritische Auseinandersetzung mit Belgiens Kolonialgeschichte noch immer aussteht. Stattdessen versucht man anscheinend, diese Geschichte zu verharmlosen.

Museen sind Orte des Exponierens bei Berührungsverbot. So bannen und verwalten sie den Tod, das Verdrängte und die Geschichte. Sie sind ein zentrales Instrument hegemonialer Diskurse sowie der Festschreibung des „Anderen“, dessen Bezwingung sie mit großem inszenatorischen Aufwand vorführen. In Buths Fotografien zeugen die sichtbaren Spuren der Veränderung jedoch davon, dass jemand Hand angelegt hat, dass das Berührungsverbot aufgehoben wurde. Auch das Motiv des Exponierens wird durchbrochen, indem wir nicht nur häufig auf leere Vitrinen, Wände oder Vorhänge blicken, sondern die Exponate, sofern sie zu sehen sind, nur selten im Mittelpunkt stehen. Durch eine doppelte Bewegung, die zu den Kontroll- und Ordnungsinstanzen des Museums hinführt und sie zugleich entkräftet, schafft Buth Raum für das, was das Museum zu verbergen sucht.



Register (*Desire in Representation*)

In dem Register, das dem Buchprojekt entnommen ist, verarbeitet Buth weitere Aufnahmen aus dem Tervurener Museum, die, im Unterschied zur Fotoserie, auch Besucher zeigen: zum Beispiel während der Ausstellung *Memory of Congo. The Colonial Era* (2005), in der sich das Museum erstmals – jedoch äußerst verhalten – mit der Kolonialisierung des Kongos befasste. Andere Aufnahmen zeigen Momente der populären Aneignung des Museums, dessen prachtvolle Fassade und Parkanlage gerne als Kulisse für Hochzeitsfotos gewählt werden.

Neben Buths Fotos und Filmstills enthält das Register zahlreiche historische Dokumente zur belgischen und deutschen Kolonialgeschichte, zur Unabhängigkeit des Kongos und postkolonialen Kontexten, zu Henry Morgan Stanley sowie zu dessen langjährigem afrikanischen Diener, Kalulu, und Stanleys arabischem Expeditionsgehilfen Selim. Landschafts- und Jagdmotive, ethnologische Exponate oder Bilder von Ureinwohnern verweisen auf die europäischen Konstruktion des „Anderen“ als „edlen“ oder „wilden Wilden“. Karten sowie Bilder von Verkehrswegen und Fabriken bringen die territoriale und ökonomische Ausbeutung Afrikas ins Spiel. Fotografien von Fred Holland Day aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zeugen von der Verschränkung homoerotischer Ästhetiken mit Motiven des Exotischen. Hinweise auf die Schriftstellerin Colette sowie die offen lesbisch lebende Amerikanerin Natalie Clifford Barney, die in den 1920er Jahren in Paris eine Frauenakademie gründete, führen feministische Kontexte, Cross-Gender-Praktiken und Fragen zur weiblichen bzw. lesbischen Repräsentation ein.

Die Bilder des Index entstammen unterschiedlichster Quellen. So findet sich auch eine Fotografie des zeitgenössischen Künstlers Guy Tillim, das eine demontierte Skulptur Stanleys zeigt, die auf einem Boot abgelegt wurde, auf das wiederum ein schwarzer Junge uriniert.

Auch die Texte sind verschiedenster Provenienz, darunter zum Beispiel die eigentümlichen Objektbeschreibungen des Auktionshauses Christies (das ein Konvolut aus Stanleys

Nachlass versteigerte), die zwischen dem nüchtern faktischen und dem fetischisierend anekdotischen changieren.

Die Anordnung von Texten, Bildern und Quellenangaben folgt in diesem Register nur scheinbar klassischen archivarischen Ordnungsprinzipien, die vielmehr durch die De- und Rekontextualisierung des Materials sowie dessen nicht lineare Strukturierung durchbrochen werden.

Raum 6

Ohne Titel (Please Convey To the King), aus der Serie „travelogue“, 2007, Einritzungen auf Glas, Holz, Farbe, Courtesy: Privatsammlung, Berlin

[Text (deutsche Übersetzung): Sagt dem König, wie sehr ich es bedaure, dass ich die große Mission, mit der er mich beauftragt hat, nicht zu Ende führen kann. Meine Lebenskraft ist dahin. Die Frische und Wärme des Gefühls, mit der ich von der See aus meinen Auftrag begonnen hatte, ist in diesen Wochen des Leidens erkaltet. Fortwährend Fieberanfälle und Angriffe. Ich schleppte mich vorwärts, rastlos, durch mein Schicksal dazu gedrängt. Hohläugig, bleich, von elendem Aussehen muss ich mich nun den unbarmherzigen Klauen der Natur kraftlos unterwerfen. Der Himmel ist düster und das hellgraue Wasser zu einer traurigen aschgrauen Fläche geworden; die Felsen sind kahl und rau und das Land sieht einsam und still aus. Was weiter geschehen wird, weiß ich nicht.

Zitat: Henry Morton Stanley (1876) und Peggy Buth (2007)]

Ohne Titel (Labor), 2009, Mixed Media Installation



Die vorhandene Architektur aufgreifend, hat Buth auf dem Marmorboden eines Ecksaales ein quadratisches Feld aus diversen technischen Glasobjekten arrangiert, dessen Anordnung gleichermaßen an das Materiallager eines aufgelösten Labors wie an eine (Natur-, industrielle oder urbane) Landschaft erinnert. Die einzelnen, zum Teil höchst aufwendig gestalteten Glasobjekte verweisen zudem auf die alchemistischen Obsessionen der Forschungswelt.

Raum 7

O, My Kalulu!, 2009, fünfteilige Videoproduktion (Teil 3, *Hunt*), 4:35 Min.



Die Bildinszenierung des dritten Teils der Videoarbeit, in dem ein wildes Tier besiegt wird und Selim Kalulu verspricht, ihn in die Zivilisation zu führen, wird insbesondere durch ein Porträt Selims bestimmt, das einer Fotografie Fred Holland Days nachempfunden ist, die das

exotisierende Porträt eines Jünglings zeigt.

Raum 8

knight of the pen, 2009, Schreibtisch, Schellack

untitled (shaved red carpet), 2008, Teppich, Holz, Courtesy: Privatsammlung, Stampe

untitled (figure), 2008, Teppich, Holz, Courtesy: Privatsammlung, Berlin

untitled (fever, cabinet), 2007, Video, Schrank, Courtesy: Privatsammlung, Celle

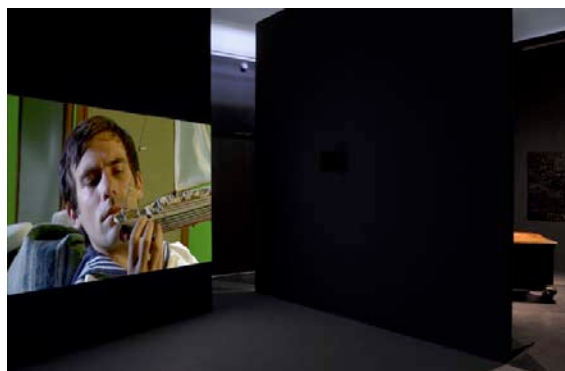
untitled (aberration, cabinet), 2009, Video, Schrank

untitled (portrait, portrait, portrait), 2007, Teer, Schellack, Chipboard, Courtesy: Privatsammlung, Berlin

a lion shot at midnight, 2005, Teer, Bitum, Kunststoff, Courtesy: Privatsammlung, Berlin

untitled (stallions, cabinet), 2009

O, My Kalulu!, 2009, fünfteilige Videoproduktion (Teil 4, *Loss*), 6:50 Min.



In *Raum 8* betritt der Besucher einen Raum im Raum, der gleichermaßen als Museumskoje, Bühne oder Verkaufsdisplay in Erscheinung tritt und wie das Arbeitszimmer einer berühmten Persönlichkeit inszeniert ist. Im Zentrum wird ein mit Schellack bearbeiteter mächtiger Schreibtisch präsentiert, der von Sammlungsobjekten – Möbeln, Bildern, „Tapisserien“, Porzellanpferden – umgeben ist. Teils handelt es sich dabei um Arbeiten der Künstlerin, teils um gefundene Objekte, die wiederum zum Teil von der Künstlerin bearbeitet wurden. Wie etwa die Gehäuse von zwei Standuhren, in denen Videos mit kurzen geloopten Szenen aus Abenteuerfilmen der 1950er Jahre zu sehen sind: ein Mann im Fieberwahn; ein Mann, der in einer Höhle umherirrt.

Ebenfalls in *Raum 8* ist das vierte „Kapitel“ der Videoarbeit *O, My Kalulu! (Verlust)* zu sehen, in dem Kalulu verschwindet und Selim um dessen Verlust trauert.

Raum 9

Soundinstallation (Sounds *O, My Kalulu!*), in Zusammenarbeit mit Frank Schubert



Ein weiterer Raum im Raum greift die oktagonale Form der vorhandenen Architektur auf. Im Inneren sind an den Wänden eine Reihe älterer Lautsprecher von unterschiedlichem Design montiert, die mit Messgeräten sowie einem zentralen Lautsprecher in Verbindung stehen. Wie in einem Tonarchiv sind hier nacheinander die Geräuschkulissen der Videoarbeit zu hören, wobei der zentrale Lautsprecher jeweils das Thema vorgibt, dem die

anderen folgen.

Raum 10

Dioramen, 2009, Mixed Media Installation

O, My Kalulu!, 2009, fünfteilige Videoproduktion (Teil 5, *Savior*), 7:11 Min.



Der letzte Projektionsraum der Videoarbeit *O, My Kalulu!*, der wie ein Guckkasten arrangiert ist, wird von drei durch die Künstlerin gestaltete Dioramen eingeleitet, deren üblichen Gestaltungselemente stark überspitzt werden. Es handelt sich um zerklüftete Landschaften, in denen verschiedene, zum Teil absurde Szenerien eingebaut sind, sowie um die plane Struktur einer barocken Parkanlage, wie sie zum Beispiel das Tervurener Museum umgibt. Der letzte Teil der Videoarbeit bezieht sich auf das Wiederfinden und Ersteigern des verklavten Kalulus und verbindet Bildräume der Renaissance mit Anspielungen auf die Eleganz gehobener Auktionshäuser und billiger Teleshops.

Raum 11

untitled (library), 2009

Wandtapete (Landschaft), 2009



Während in den Videoarbeiten mehrfach das Motiv des „Tableau Vivants“ aufgegriffen wird, scheint der Besucher in den installativen Räumen der Ausstellung jeweils eine andere Bühne zu betreten, quasi selbst zum Element eines „lebendigen Bildes“ (oder Dioramas) zu werden. Der letzte Raum bezieht sich direkt auf das Produktionsstudio der Film- und Fernsehillusion. Zugleich verweist eine große Bücherwand mit ihren diversen Titeln und Covern auf die westliche Reise- und Abenteuerliteratur und deren Projektionen auf das Andere. Abgeschildert durch dickes Sicherheitsglas, werden die größtenteils der Trivilliteratur entstammenden Werke zu unantastbaren Fetischobjekten erhöht.

Biografie Peggy Buth

- 1971** geb. in Berlin, lebt und arbeitet in Leipzig und Berlin
1998 Fine Art Department Saint Martins College/ London (GB)
2002 Diplom Bildende Kunst / HGB Leipzig, Fachklasse Astrid Klein
2004 –
2005 Stipendium der Jan van Eyck Academie, Fine Art Department, Maastricht (NL)
2007 Arbeitsstipendium der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen
2009 Stipendienaufenthalt in der Villa Aurora, Los Angeles (USA)

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2009** *Desire in Representation*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, D
2008 *Patterned Bodies*, KLEMM 'S, Berlin, D

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2009** *Antirepresentationalism*, KOW, Berlin, D
Un plan simple, Le Bureau, Centre d'art Mira phalaina, Maison Populaire de Montreuil, F
Language & space at the border, CAC Vilnius, LT
2008 *Letter to Leopold*, Brüssel Biennale, Brüssel, B
decollecting 4, De Garage, Mechelen, B
decollecting 2, FRAC Nord - pas de Calais, Dunkerque, F
Les petits edifices, acquisition of Frac Alsace, La Filature, Mulhouse, F
2007 *Wir haben keine Probleme*, Bergen Kunsthall, Bergen, N
Made in germany, kestnergesellschaft; Sprengel Museum; Kunstverein, Hannover, D
2006 *Resonances or how one reality can be understood through another*, STUCK, Leuven, B

Peggy Buth. *Desire in Representation*

Zweibändige Künstlerpublikation

Englisch

Design: Till Gathmann

Herausgeben von der Jan van Eyck Academie, Maastricht

ISBN 978-3-9812284-4-1

Bd. 1 *Travelling through the Musée Royale*
52 Seiten, 4-farbig, 32 x 24 cm, Plastik-Cover

Bd. 2 *O, My Kalulu!*
96 Seiten, s/w und Farbbildungen, 24 x 16,5 cm, gebunden in Kunstleder mit Goldprägung

EUR 65,00 (beide Bände im Schubert)

Erhältlich über:

Württembergischer Kunstverein

Kontakt: Christian Wick, Fon: 49 (0)711-22 33 7-16, Fax: +49 (0)711-29 36 17, wick@wkv-stuttgart.de

Argobooks

<http://www.argobooks.de>

Credits und Termine

Peggy Buth. Desire in Representation

12. September 2009 – 3. Januar 2010

Eine Ausstellung des

Württembergischen Kunstvereins

KuratorInnen

Hans D. Christ, Iris Dressler

Pressekontakt

Iris Dressler

Fon: +49 (0)711 - 22 33 711 / dressler@wkv-stuttgart.de

Pressebilder

<http://www.wkv-stuttgart.de/presse/2009/pressebilder/peggy-buth>

Eröffnung

Freitag, 11. September 2009, 19 Uhr

Rundgang mit der Künstlerin

Samstag, 12. September 2009, 13 Uhr

Kostenlose Führungen

Jeden Sonntag, 15 Uhr

Kuratorenführungen

Mittwoch, 16. September 2009, 18:30 Uhr

Mittwoch, 14. Oktober 2009, 18:30 Uhr

Sonntag, 15. November 2009, 16:30 Uhr

Leihgeber

Die Künstlerin

Galerie Klemm's, Berlin

Privatsammlungen, Berlin

Privatsammlung, Celle

Privatsammlung, Stampe

Frac Alsace, Sélestat

Gefördert durch

Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg

Kulturamt der Stadt Stuttgart

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (Katalog)

Galerie Klemm's, Berlin (Katalog)

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Schlossplatz 2, 70173 Stuttgart

Fon: +49 (0)711 - 22 33 70

Fax: +49 (0)711 - 29 36 17

info@wkv-stuttgart.de

www.wkv-stuttgart.de

Öffnungszeiten

Di, Do–So: 11–18 Uhr; Mi: 11–20 Uhr

Eintritt

3 Euro / 5 Euro

VORTRAGSREIHE

Übersicht

Dienstag, 6. Oktober 2009, 19 Uhr

Beatrice von Bismarck (Leipzig)

Widergänger im musealen Raum

Freitag, 16. Oktober 2009, 19 Uhr

Christian Kravagna (Wien/Berlin)

Das Motiv der Reise in der afrikanischen Moderne

Dienstag, 10. November 2009, 19 Uhr

Till Gathmann (Leipzig)

Buch, Geschichte, Referenz

Mittwoch, 11. November 2009, 19 Uhr

Liselotte Hermes da Fonseca (Hamburg)

Einen Menschen ausstellen

Montag, 23. November 2009, 19 Uhr

Yvonne P. Doderer (Stuttgart)

Männlich, heroisch, kriegerisch. Homo-/sexuelles Begehren und Kolonialismus

Abstracts | Bios

Dienstag, 6. Oktober 2009, 19 Uhr

Beatrice von Bismarck (Leipzig)

Widergänger im musealen Raum

Wenn Ausstellungen dazu beitragen können, die gesellschaftliche Bedeutung kultureller Archive kontinuierlich zu aktualisieren, so nimmt die Strategie der Wiederaufführung in diesem Zusammenhang einen besonderen Stellenwert ein. Übereinanderlagerungen, Durchdringungen und Kontrastierungen unterschiedlicher Erzählstränge entwerfen eine Erinnerungsstruktur, die nicht nur die nationalen, kulturellen oder geschlechtlichen Politiken des Sammelns sichtbar werden lassen, sondern auch Alternativen erfahrbar machen. Der Vortrag geht den für das Ausstellen spezifischen den Möglichkeiten solcher Verfahren nach.

Freitag, 16. Oktober 2009, 19 Uhr

Christian Kravagna (Wien/Berlin)

Das Motiv der Reise in der afrikanischen Moderne

Es ist bekannt, dass die Reise für die koloniale Praxis und ihre kulturelle Legitimation eine zentrale Rolle spielte. Die Fahrten der europäischen Händler, Missionare und Forscher bereiteten den eigentlichen Prozess der Kolonialisierung Afrikas vor. Es folgten die Reisen der Kolonialbeamten, Offiziere, Techniker und Ökonomen, die die Kolonie als solche etablierten und nach europäischen Mustern organisierten; schließlich die Reisen der Ethnografen, Schriftsteller und Künstler, deren Produkte das koloniale Projekt für die Eliten und dann auch die Massen als selbstverständliche Konsequenz des modernen europäischen Geistes und der angenommenen zivilisatorischen Überlegenheit Europas darstellten.

Weniger bekannt als diese Seite der Reisebewegung, vom Norden in den Süden, ist die Bedeutung der umgekehrten Reiserichtung, vom Süden in die Metropolen der „Mutterländer“, für die Herausbildung einer afrikanischen Moderne bzw. einer postkolonialen afrikanischen Identität. Der Vortrag behandelt die Relevanz der Reise und ihrer künstlerischen Bearbeitung im Zusammenhang der Formation der „Négritude“ in den 1930er Jahren, der frühen modernen Literatur in Afrika und des afrikanischen Films der 1960er und 70er Jahre. Dabei wird die Reise als emanzipatorisches Motiv im

Kontext von Anti-Kolonialismus und Postkolonialismus parallel zu gleichzeitigen Afrikareisen europäischer Künstler und modernen Afrika-Expeditionen, wie der „Croisière Noire“ der Firma Citroen, betrachtet.

Christian Kravagna ist Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator. Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Herausgeber der Bücher Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997; Agenda. Perspektiven kritischer Kunst, Wien/Bozen 2000; Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001 und Routes. Imaging travel and migration, Frankfurt 2007. Seit 2005 Kurator (mit Hedwig Saxenhuber) des Kunstraum Lakeside in Klagenfurt. Letzte Ausstellung: Planetary Consciousness, 2008 im Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg.

.....
Dienstag, 10. November 2009, 19 Uhr

Till Gathmann (Leipzig)

Buch, Geschichte, Referenz

.....
Das Buch als „Feststellungs“-medium konstituiert nicht nur Geschichte, indem es sie aufbewahrt, es speichert dabei auch die historischen Formen der Ordnung von Wissen und Gedanken, konstituiert visuelle Kultur. Die Gestaltung eines Buches kann heute ein Formfindungsprozess auch in archäologischem Sinne sein. Die „Ausgrabung“ vorangegangener Ausdrucksformen, die Recherche, die Reflexion auf visuelle Kultur, sind die Grundlage für die Kontextualisierung eines bestimmten Inhalts durch die Strukturierung und Gestaltung des Buches. Ausgehend von der Gestaltung der Künstlerbuches *Desire in Representation*, welches Ausgangspunkt für die Ausstellung war, wird der Vortrag einige dieser Momente freilegen.

Mit solcherart Formfindung aber nähert sich reflexive Buchgestaltung einer zentralen Kategorie der zeitgenössischen Kunst an: der Referenzialität. Bemerkbar macht sich diese in den Metaphern der Sprache, die die Beschreibung von Kunst heute bestimmen. Die Herkunft des Begriffs der Referenz aus der Zeichentheorie aber weist auf ein Problem: Kann man Referenzen in der Kunst einfach lesen, in Text bzw. Sprache verwandeln? Was genau meint die Kategorie der Referenz dann in der zeitgenössischen Kunst?

Diese Fragen zielen auf den Erkenntnischarakter ästhetischer Erfahrung. Denn nicht geht es hier um die Überführung von Erkenntnis in Kunst, sondern um Bestimmung der Kunst als Form der Erkenntnis.

.....
Mittwoch, 11. November 2009, 19 Uhr

Liselotte Hermes da Fonseca (Hamburg)

Einen Menschen ausstellen

.....
Kolonien dienten Europa im 19. Jahrhundert nicht nur als Quelle von Rohstoffen für eine wachsende Industrie. Die vielen neu entstehenden wissenschaftlichen Museen füllten ihre Räume mit „Material“ aus der Fremde – als Grundlage und als sichtbarer Beweis einer Forschung über „den Menschen“. In die Kolonien schickte man – geradezu im Gegenzug – diejenigen, die in der eigenen Gesellschaft keinen Platz haben sollten: in die Strafkolonien.

Beanspruchten die wissenschaftlichen Museen dabei nicht nur zu bewahren, sondern zu retten, was vom Tode bedroht war, sollten die Strafkolonien die Lebensformen aufnehmen, die man „auszurotten“ trachtete. Ein im Kampf errungener Kopf im Einmachglas wurde so nicht nur zum Objekt eines positivistischen Wissens vom Menschen, sondern zugleich zum Beweis einer Erhaltung des vom Aussterben bedrohten Menschen. Die Strafkolonisten, deren Leben hingegen als lebensunwert galt, wurden lebendig ausgestellt, um zu verschwinden.

Diese Kreuzung von Ein- und Ausschluss der Menschen – die Leben und Tod im Namen des Lebens verwechselt – ist „In der Strafkolonie“ von Franz Kafka nicht nur kritisch beschrieben, sondern auf so eigentümliche Weise aufgenommen, dass sie eine Problematik der Kritik selbst zu lesen gibt: Eine Grenze der Repräsentation zeigt sich, die Leben ein- oder auszustellen vermag. Alternativen zum aufgenommenen Wissen tun sich auf, ohne dieses zu verwerfen und als ganz anderes auszuschließen. Die Erzählung gibt entsprechend nicht nur Wissen des 19. Jahrhundert wieder, wie es z.B. in den populären Reiseberichten von H. M. Stanley zu lesen ist, sondern auch wie es in vielen zeitgenössischen Ausstellungen – wie z.B. von Peggy Buth – zu sehen ist.

.....
Montag, 23. November 2009, 19 Uhr

Yvonne P. Doderer (Stuttgart)

Männlich, heroisch, kriegerisch. Homo-/sexuelles Begehren und Kolonialismus
.....

In den aktuellen Diskursen über europäischen Kolonialismus und koloniale Vergangenheit – sofern sie denn, insbesondere in Deutschland, überhaupt geführt werden – ist die Frage nach sexuellen und vor allem homosexuellen Begehren der Kolonisatoren meist kein Thema. Viele WissenschaftlerInnen wie der US-amerikanische Literaturtheoretiker Edward Said, einer der Wegbereiter der Postcolonial Studies, klammern in ihren Untersuchungen des Kolonialismus und „Orientalismus“ diese Fragestellung häufig aus bzw. stellen sie nur im Zusammenhang mit Heterosexualität. Doch auch wenn sich die (wissenschaftliche) Rekonstruktion von Homosexualität, Homoerotik und Homosozialität auf Seiten der »Entdecker fremder Länder«, militärischen Eroberer und Kolonialherren als nicht immer einfach erweist, ist sie ein wesentlicher Teil europäischer Kolonial- und Sexualgeschichte. Auch die den imperialen Kolonialismus legitimierenden und maskierenden Narrationen waren nicht nur von Exotismus, Kulturalismus und Rassismus geprägt, sondern waren oft auch sexuell konnotiert. Auf den „Anderen/Fremden/Wilden“ wurden vor allem jene homo-/sexuellen Begehrlichkeiten projiziert, die sich in den »Heimatländern« und innerhalb deren puritanisch-normativen Geschlechterordnungen nur eingeschränkt thematisieren und realisieren ließen. Die Kolonien hingegen fungierten - in der Imagination, aber auch in der Praxis -, als sexuell befreite Territorien, als eine Art homo-/sexuelles Eden, als Räume physischer und psychischer Entgrenzung. Die koloniale Aneignung des „Anderen“ war doppelbödig und ambivalent: auf der einen Seite wurden die Kolonisierten als sexuell-erotische Wesen aus der Sicht westlich-weißer Männlichkeitsvorstellungen und homo-/sexueller Begehrensstrukturen konstituiert und exotisiert, auf der anderen Seite wurde Homo-/Sexualität zu einem Mittel der Unterwerfung, Ausbeutung und Machtausübung. Zu fragen bleibt auch, inwieweit sich sexualisierte Formen der Aneignung der „Anderen“ bis heute, wenn auch modifiziert und modernisiert, fortsetzen und wie transkulturelle Queerness in Zeiten von Post- und Neokolonialismus definiert werden könnte.

Dr. Yvonne P. Doderer ist ProfessorIn für Geschlecht in Medien und Design an der FH Düsseldorf, freie ArchitektIn/StadtforscherIn und betreibt das "Büro für transdisziplinäre Forschung und Kulturproduktion" in Stuttgart. Neben Ausstellungsbeteiligungen, Workshops und Vorträgen im internationalen Kunstbetrieb lehrte sie an verschiedenen Hochschulen und war 2008/2009 Gastprofessorin im Visual Arts Program des Massachusetts Institute of Technology (MIT) Cambridge/USA. Ihre Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte liegen an den Schnittstellen von Geschlechter-, Kultur- und Raumforschung, Gegenwartskunst und Wissensproduktion.

Beatrice von Bismarck

Peggy Buth. *Desire in Representation*.

aus: *Camera Austria* Nr. 107 / 2009, Seiten 11 – 22

Das Königliche Museum für Zentralafrika (Musée royal de l'Afrique centrale) im belgischen Tervuren stellte den Ausgangspunkt für Peggy Buths dreijährige Recherche dar, die 2008 in das zweibändige Künstlerbuch *Desire in Representation* mündete.¹ Mit dieser Kultureinrichtung, 1907 eröffnet, widmete sich die Künstlerin einem Beispiel kolonialer Kulturpraxis mit paradigmatischem Charakter: Ursprünglich vom belgischen König Leopold II. geplant, um den in seinem Privatbesitz befindlichen Freistaat Kongo auf der in Brüssel stattfindenden Weltausstellung von 1897 zu präsentieren, ließ er zunächst ethnografische Objekte, ausgestopfte Tiere und die wichtigsten kongolesischen Exportprodukte in dem eigens dazu auf dem königlichen Besitztum Tervuren nahe Brüssel errichteten »Kolonialpalais« zeigen. Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts verwandelte sich das Museum, das zunächst den Titel »Musée du Congo« trug, dann zunehmend in eine ethnografische und anthropologische Einrichtung mit einer die Schausammlungen ergänzenden Forschungsabteilung, um seit 1960 den heutigen Namen anzunehmen.

Genese und Umwidmungen der Institution bezeugen exemplarisch wesentliche Entwicklungsetappen der Verarbeitung kolonialer Vergangenheit vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. In ihnen zeichnet sich ein durch die europäische Expansionspolitik perspektivierter Blick auf den afrikanischen Kontinent ab. Diese Repräsentationskonvention konfrontiert Peggy Buths *Desire in Representation* mit einem komplexen Set von Verweissystemen und Nachbarschaften, das es versteht, sowohl die kolonial geprägten hierarchischen Ordnungen des Blickaustauschs zwischen den Erdteilen, als auch die binären Strukturen früher postkolonialer Kritik aufzubrechen. Sie stellt damit einem Museumsraum, der, so fasst Mary Louise Pratt diese Tradition, aus europäischer Warte als »Grenze« fungiert, einen Raum gegenüber, der die Funktion einer »Kontaktzone« wahrnimmt. Mit dem Begriff »Kontakt« unterstreicht Pratt die Perspektive, Subjekte in und durch ihre Beziehungen konstituiert zu verstehen – Beziehungen der historischen und geografischen Kopräsenz, der Interaktion und ineinander verschlungener Formen des Umgangs und Verstehens in häufig deutlich asymmetrischen Machtverhältnissen.² Buth öffnet das Medium »Buch« im Sinne mehrfach ineinander verschachtelter Räume, in denen sich insofern unterschiedliche Formen von Kontaktzonen herausbilden können, als sie die organisierenden Strukturen der Materialsammlungen in Form von fortlaufenden historischen, politischen und moralischen Austauschbeziehungen entwerfen.³

Die Hauptachse des Austauschs legt Buth zunächst im Transfer zwischen dem Kongo und Europa – vor allem Belgien – aus, durchkreuzt sie aber zugleich mit einer zweiten Achse, derjenigen zwischen Afrika und der vorgelagerten arabisch dominierten Insel Sansibar. Mit eigenen fotografischen Aufnahmen im Museum, mit Archivbildern und -dokumenten sowie Exzerpten aus Reiseberichten und Abenteuerromanen, verschachtelt, durchwebt und schichtet sie unterschiedliche, historisch je spezifische Bilder, Projektionen und Diskurse zu Schwarz-Afrika, Arabien und Europa.

Fotografien von der Ausstellung »Memory of the Congo. The Colonial Era«, mit der das Museum 2005 eine mehrjährige, noch fortdauernde Phase des Umbaus und der Neukonzeptionierung einleitete, führen in den ersten Part des Künstlerbuches ein. Unter dem Untertitel *Travelling through the Musée Royale* lenken sie, entstanden im Zeitraum zwischen 2003 und 2005, den Blick auf die Rhetorik musealer Präsentation, die vorgegebenen Bewegungs- und Sichtachsen, die Kombinatorik im Display, die affektiven Strategien der Farb- und Lichtgebung, die Unterschiede zwischen Präsentations- und Forschungsraum oder die Dialektik von Zu-Sehen-Geben und Verbergen. Aufnahmen vom Abbau der Ausstellung finden sich hier ebenso, wie Fotografien aus dem Archiv, die um die Geschichte des Afrika-Reisenden Henry Morton Stanley gruppiert sind. Während das eine Konvolut die Konstruiertheit von Geschichtsentwürfen als einen immer wieder unter historisch veränderten Bedingungen vorgenommenen Akt vor Augen führt, verweist das andere auf eine für die Erzählung des »Musée Royale« zentrale und mitbegründende historische Figur. Vom *New York Herald* 1869 mit der Suche nach dem verschollenen schottischen Forscher David

Livingstone beauftragt, reiste Stanley nach Zentral-Afrika, wo er auch nach dessen Tod im Jahre 1873 blieb, um die Region um den Kongo bis zum Atlantik zu erforschen und kehrte 1879 erneut dorthin zurück – diesmal im Auftrag des belgischen Königs Leopold II. Die durch Stanley betriebene Erschließung kommerzieller Nutzungsmöglichkeiten hatte nicht nur Anteil an den Interessenskonflikten zwischen Belgien und Frankreich, die auf der Berliner Konferenz von 1884/85, in der die europäischen Kolonialstaaten ihre Ansprüche untereinander aufteilten, geschlichtet wurden; sie bereitete auch die Designation des Freistaat Kongo als Privatbesitz von Leopold II. vor. 1890 kehrte Stanley nach Europa zurück, wo er, 1899 zum Ritter geschlagen, 1904 in England starb.

Explizit der Geschichte Stanleys ist der zweite Band von *Desire in Representation* gewidmet, der in einer Textcollage dessen zwischen 1872 und 1878 erschienenen Reiseberichte, seine 1961 publizierten Tagebücher sowie seinen Roman *My Kalulu. Prince, King, and Slave* von 1873 ineinander verschränkt. Um die erotisierte Beziehung Stanleys zu seinem persönlichen Diener und Waffenträger Kalulu, einem jungen, mutmaßlich aus dem zentralafrikanischen Kazembe stammenden schwarzen Sklaven, in ein mehrfach überschriebenes, von multiplen Machtdiskursen durchzogenes Bild zu fassen, lässt Buth den dokumentarischen und fiktionalen Charakter der Textausschnitte ineinander spielen und ununterscheidbar werden, bricht sie historische und narrative Abfolgen auf und setzt sie mit gewandelten Beziehungen neu zusammen. Unter dem Titel *O, My Kalulu* fährt Buth damit zum einen die Reisen Stanleys zwischen den USA, Zentral-Afrika, England und Belgien nach, folgt zum anderen aber auch seiner fiktiven Erzählung, die ihn vom afrikanischen Kontinent auf die Insel Sansibar führt. Kalulu ist die Figur, mit der diese kontinentalen und maritimen Durch- und Überquerungen nachgezeichnet werden: Im einen Fall steht sie für den afrikanischen Sklaven, den Stanley von einem Sklavenhändler geschenkt bekam, 1872 mit zurück nach England nahm, dort ausstellte und in verschiedenen Kostümen vor Fotografen posieren ließ, den er auf eine englische Schule schickte, schließlich 1873 mit ihm zurück in den Kongo reisen ließ, wo dieser 1876 einen Fluchtversuch unternahm und schließlich 1877 bei einem Bootsunglück spurlos verschwand. Im anderen Fall tritt Kalulu als Prinz und späterer König von Watuta auf, der auf den aus Gefangenschaft und Versklavung geflohenen arabischen Jungen Selim aus Sansibar trifft, mit ihm Blutsbrüderschaft schließt, und, nachdem er selbst, verschollen und tot geglaubt, auf einem Sklavenmarkt in Sansibar wieder auftaucht, von Selim gekauft und als Bruder in dessen Familie eingeführt wird. Zusammen mit den geografischen Bewegungen der Kalulu-Figur zeichnet Buth in der Verklammerung der Textpassagen aus den unterschiedlichen Quellen zugleich auch die diskursiven Bewegungen nach, die sich in den Akten unterschiedlicher Zuschreibung an Geschlecht, Ethnie und Religion dieser Figur abzeichnen.

Wenn Buth diese Quellentexte Stanleys zusätzlich nicht nur durch verschiedene kolonialgeschichtliche wissenschaftliche Untersuchungen und Berichte ergänzt, sondern auch durch einen weit verzweigten Fundus von Bildmaterialien, erfährt diese Perspektive weitere kulturgeschichtliche Rahmungen. Illustrationen zu Stanleys Roman folgen auf erotisierte Aufnahmen mehr oder weniger entblößter Körper jugendlicher Männer des amerikanischen Fotografen F. Holland Day (1864 – 1933), auf Dokumentationsaufnahmen, die Stanley in verschiedenen Konstellationen mit Kalulu und/oder dem jungen arabischen Übersetzer Selim zeigen, auf Fotografien, die das »Geschäft« der Kolonialisierung – die Jagd, den Handel und die kriegerische Auseinandersetzung – festhalten oder auf Bilder, in denen sich die projektive europäische Rezeption Afrikas im ausgehenden 19. Jahrhundert verfängt. Die Kombinatorik von Bild und Text vollzieht die ambivalente Haltung der Europäer zum Sklavenhandel nach, mit der sie zwar die Objektivierung des Körpers in der Plantagenarbeit der Südstaaten ablehnten, zugleich aber der muslimischen Variante der Sklaverei, die nicht Ethnie, sondern Religion als Differenzmerkmal zu Grunde legte und eingeschränkt sexualisierter verstanden wurde, eine gewisse Attraktivität beließen.⁴ Bild- und Textverknüpfungen fahren zudem aber auch die Angst der Europäer vor Kontamination und Einverleibung der eigenen Identität nach, um derentwillen Kalulu im Roman erst dann zum Freund Selims werden kann, als er sein Heimatland und damit seine sozialen, religiösen und ethnischen Prägungen hinter sich gelassen hat.⁵

Diese Überschneidungen und Durchkreuzungen diskursiver Bewegungen und ihrer

historischen Entwicklung setzt das aufwändige Register, das den zweiten Teil von Band I ausmacht, mit nochmals gewandelten Mitteln fort. Es übernimmt die Aufschlüsselung aller verwendeten Materialien. Mit großer, die archivarische Materialerschließung imitierender und in der Akribie überspitzender Sorgfalt findet sich hier jede Text- und Bildeinheit, die in den beiden Teilen der Publikation auftaucht, mit Titel, Erscheinungsdatum, Technik, Ort, Autor oder Hersteller, Lagerung, gegebenenfalls einer Archivierungsnummer sowie erklärenden Kommentaren einzeln aufgeführt. Das Register erschöpft sich allerdings nicht in der Erklärung der vorangegangenen Bildsequenz und des *O, My Kalulu*-Bandes, sondern stellt vielmehr ein eigenständiges, überbordendes Materialkonvolut vor. Hier sieht sich ein Einzelbild aus anderen Teilen der Publikation in den Zusammenhang seiner zeitlichen Abfolge eingestellt und ausgewählte Etappen der Geschichte des Kongo finden sich in ganzen Bilderreihen erzählt; hier treten verschiedene Varianten eines Bildmotivs nebeneinander, aber auch auf mehrere Seiten verteilt immer wieder auf; und fotografische und grafische Verarbeitungen eines Bildgegenstandes lassen sich in ihren Anverwandlungen ebenso nachvollziehen wie die ästhetischen Akzentverschiebungen, die die Umschlaggestaltung von Stanleys Kalulu-Roman von einer Edition oder Übersetzung zur nächsten erfährt. Die Zusammenarbeit Buths mit dem Gestalter Till Gathmann, dem das Künstlerbuch die Kohärenz, Dichte und Vielfalt der Verweissysteme und visuellen Ordnungen verdankt, kommt in dem Register in besonderer Prägnanz zum Tragen. Nicht nur unterstreicht der grafische Entwurf die Verwischung von Hierarchien zwischen Textsorten, Bildmaterialien oder Buchpartien, er ermöglicht es dem Register auch, die verschiedenen Teile, Bände und Materialien zusammenzubinden, um sie zugleich in Richtung weiterer Diskursstränge zu öffnen, die postkoloniale und geschlechterkritische Perspektiven miteinander verwinden.

Das Buchprojekt bringt damit Buths generell prozessual bestimmtes künstlerisches Vorgehen in komprimierter Weise zum Tragen, ist es doch zum einen Ergebnis langjähriger Beschäftigung mit kolonialen und geschlechterspezifischen Bildpolitiken, die ihren Niederschlag in fotografischen, filmischen, skulpturalen und malerisch gestalteten Arbeiten fand und für die das belgische Museum einen in besonderem Maße geeigneten Untersuchungsgegenstand darstellte; zum anderen wird das Buchprojekt im September 2009 mit der Ausstellung im Württembergischen Kunstverein Stuttgart selbst zum Ausgangspunkt für einen nächsten medial transformierten und erweiterten Entwicklungsschritt.⁶ In diesem Kontext lässt sich das Register als eine zusätzliche ihrer Strategien der Verzeitlichung und Neukontextualisierung verstehen. Die gesammelten Materialien weist sie als immer schon unvollständige Zusammenstellung aus, die auch in ihrer narrativen Konstruktion nur vorläufig sein kann. In diesem Sinne lassen sich die fotografischen Sequenzen verstehen, in denen sich Aufstieg und Fall der Mächtigen – das eine Mal die Einweihung des Monuments für Leopold II. im kongolesischen Léopoldville, ein anderes Mal der Umsturz des Denkmals des belgischen Königs Albert I. (1875 – 1934), der seinem Onkel Leopold II. auf den Thron folgte, durch Mobutu Sese Seko ca. 1965/66 und wieder ein anderes Mal die gestürzte Statue Henry Morton Stanleys in Kinshasa – ebenso vollzieht wie der Auf- und Abbau des musealen Repräsentationssystems – etwa der mit »African Mountains and Landscapes« oder »History: Europe and Central Africa« beschriebenen Räume der letzten Ausstellung des Museums vor dem Umbau. Zur Debatte steht die definitonische Macht, die archivierende oder sammelnde Kultureinrichtungen für sich in Anspruch nehmen. Ordnungssysteme, wie sie die Zusammenstellung der Materialien und Informationen durch textuelle oder ästhetische Vorgaben vornimmt, sehen sich in der Fülle und Anordnung von Buths Register in ihrer bedeutungstiftenden Macht exponiert – eine Macht, die auch der Akt der Verleihung des Namens »Kalulu« an den afrikanischen Jungen impliziert, den Buth als ein Motiv aus den Schriften Stanleys herausfiltert, um die dekontextualisierende Aneignung, die auch ein Museum vornehmen kann, in den Blick zu rücken.

In diesen Zuschreibungen aufführenden Zusammenhang übernimmt auch der Index im 1. Band seine Funktion. Unter dem Begriff »black« etwa listet er dessen Verwendung zur Beschreibung einer Farbe von Augen ebenso wie von Haut, Stoff, Landschaft oder Rasse, fasst unter dem Stichwort »boy« eine Bezeichnung von Besitz, aber auch einer Altersgruppe

oder eines Geschlechts und subsumiert unter »lion« sowohl die erjagte Beute, als auch den mit dem Tier assoziierten Mut oder eine Atmosphäre latenter Bedrohung. Es sind vor allem aber zwei Stränge, entlang derer Buth die fixierende Definitionsmacht musealer Praxis in einen kontinuierlichen Prozess performativer Bedeutungsstiftung verwandelt. Zum einen spannt sie ein Netz von multiplen Begehrensstrukturen auf, in denen Hautfarbe, Ethnie, Geografie und Geschlecht in immer neue Verhältnisse zueinander gesetzt werden. Ihre Verweise und Nachbarschaften, die zwischen den Buchteilen und Materialeinheiten hin und her gehen und sie in immer neue Beziehungen verwickeln, schaffen ein sinnliches Gewebe, das Körper- und Blickberührungen zum Tragen bringt, ohne das Objekt des Begehrens eindeutig charakterisierbar werden zu lassen. Das Werben um Alice Pike Barney, der Braut Stanleys, die ihn aufgrund seiner langen Abwesenheit für einen anderen verlassen wird, die Sehnsucht nach dem im Wald von Kalulu gefundenen Selim oder dann wieder nach Kalulu, sowohl dem Prinzen, als auch dem Diener, setzt Buth in ihrer Anordnung in Analogie zueinander, ohne die geschlechtliche, ethnische, soziale oder religiöse Richtung und Begründung der Begierde je zu fixieren. Die Zuschreibungen bleiben als Zuschreibungen sichtbar, ohne in dem Prozess die Unterschiede ihrer Bedingungen zu nivellieren. Die Gefahr einer Hybridisierung vermeidend, besteht Buth vielmehr auf der Differenz und lenkt den Blick auf die Prozesse der Attributierung.

Der zweite Strang knüpft hier insofern an, als er Verfahren der Aneignung und des Widerstands dagegen in Stellung zueinander bringt. Buth setzt einerseits ein ganzes Arsenal von Appropriationsstrategien in Szene, das mit der kulturellen Adaption beginnt, durch die Kalulu in Anlehnung an griechische Skulpturen beschrieben wird, um sich mit Dienerschaft und Versklavung als weitere Modi dafür fortzusetzen, die Eigenständigkeit und den Willen des Subjekts zu entwerten, zu missachten oder zu brechen. Die Folge sind örtliche Verlagerungen, Verschleppung, Entführung, Raub, die in geografische, kulturelle oder religiöse Entwurzelung münden. Die Zucht durch Erziehung, wie sie Kalulu in England erfährt, gibt sich in Bild und Text als eine Form aneignender Gewaltausübung ebenso zu erkennen, wie das vertraglich besiegelte Eheversprechen, das die Braut zum passivischen Warten zwingt, während der Bräutigam noch »auf Jagd« ist. Indem sie andererseits ein weit gefächertes Repertoire unterschiedlicher Arten der Befreiung aus der begehrenden, aneignenden und entmachtenden Umklammerung vorstellt, verleiht Buth ihrer Publikation die Funktion eines Austragungsorts kontinuierlicher Prozesse von Angriff und Gegenwehr, von Verführung und Verweigerung. Sich schriftlich zu verteidigen, wie es Selim gegen die Reiseberichts Darstellungen Stanleys versucht, sich zu entziehen durch die Heirat mit einem anderen Mann, durch Delirium und Krankheit, durch Flucht oder im Extremfall durch Tod, stehen für Strategien des Widerstands gegenüber kultureller und sexueller Vereinnahmung. Unterzogen von Motiven der Jagd und der Konfrontation mit Naturgewalten fügen sie sich zusammen zu einem durch kontinuierliche Pendelbewegungen zwischen Aneignung und Neuverhandlung formierten Raum. Auf die Öffnung der Momente solchen konfliktären Aufeinandertreffens in Richtung gewandelter Zuschreibungen ist *Desire in Representation* gerichtet.

1 Peggy Buth, *Desire in Representation*, Part I: *Travelling through the Musée Royale. Index / Register*, Part II: *O, My Kalulu*, Maastricht: Jan Van Eyck Academy 2008.

2 Vgl. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge 1992, S. 6–7.

3 In diesem Sinne geht James Clifford der Funktion des Museums als »Kontaktzone« nach, vgl. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press 1997, S. 188ff., bes. S. 192–193.

4 Ausführlich hat Viktoria Schmidt-Linsenhoff die Momente der Inversion und Projektion im Umgang mit Sklaverei in der Bildtradition des 19. Jahrhundert herausgearbeitet, vgl. »Sklavenmarkt in K. Zur Verkörperung verleugneter Erinnerung in der Malerei des Orientalismus«, in: Dies., Karl Hölz, Herbert Uerlings (Hg.), *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg: Jonas Verlag 2004, S. 37–53.

5 In diesem literarischen Motiv der Abduktion nach Sansibar lässt sich ein zentraler Aspekt innerhalb des postkolonialen Diskurses nachvollziehen, der unter dem Stichwort »Going Native« diskutiert wird, vgl. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London, New York: Routledge 1998, S. 115.

6 »Peggy Buth. *Desire in Representation*«, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 12.9. – 15.11.2009.

1. Szene

Die Entdeckung

- 1 Sklave1 (Entdecker)
Mein lieber junger Herr, wir sind Eure Diener, und wir sind stolz darauf. Eure Augen sind schwärzer als die üppigsten, reifsten aller wilden Pflaumen und so groß wie die, einer behänden jungen Antilope.
- 2 Sklave2 (Seemann)
Euer Fleisch, obgleich nicht so weiß wie das der blutleeren blassen Kinder der weißen Rassen, ist wie die warme Farbe des Elfenbeins, schön und rein wie der polierte Elfenbeinschmuck meines Volkes: Eure Glieder, makellos und wohlgeformt, sind so straff und hart wie Stoßzähne. Ihr seid einer jungen Palme in Schönheit und Kraft ebenbürtig.
- 3 Sklave3 (Händler)
Derjenige, der Euch Sohn rufen darf, ist ein glücklicher Mann, und Eure Mutter lacht vor Freude im Schlaf, wenn sie von Euch träumt. Eure Sklaven sind stolz darauf, Euch ihren Herrn zu nennen.
- 4 Kalulu
Ja, was für Augen! So groß und schön!
- 5.1 Kalulu
Selbst der kühnsten Fantasie könnte keine so wundervolle Gestalt oder menschliche Figur entspringen.
Ein Junge, vollkommen weiß! Weiße Haut – so weiß wie Eiweiß!
- 5.2 Kalulu
Man hätte schwarze Männer mit Hörnern, oder schwarze Männer mit zwei Köpfen, sechs Armen, und mit so vielen Beinen wie ein Tausendfüßler sie hat, oder jegliche andere Monstrosität ersinnen können. Ein weißer Junge jedoch, mit Haut so weich und glatt, dass selbst die leichteste Berührung einen Abdruck hinterlässt, – das war einfach traumhaft und überstieg alles bisher Gewesene.

6.1

Kalulu

Deine Stimme, mein weißer Bruder, macht Kalulu froh. Sein Herz schwillt bei diesen Wohlklängen an, und ist bewegt, wie Blätter vom sausenden Wind.

6.2

Kalulu

Ich werde Dich lehren, was der Geist des Himmels den Kindern des Waldes gelehrt hat, und Du sollst mich lehren, was der Geist des Himmels den bleichgesichtigen Kindern Deines Landes gelehrt hat.

Du sollst mir zeigen, was es mit der weiten See, deren Wasser salzig ist, auf sich hat, und wie sie ist, wenn Stürme über sie fegen. Ich hingegen werde dir den braunen Liemba zeigen, in dem sich das langnasige Krokodil unter dichtem Matete Gestrüpp versteckt, und in dem das Nilpferd seinen mächtigen Körper badet.

6.3

Kalulu

Ich werde Dir die schönen Inseln zeigen, die, von unzähligen Krokodilen bewacht, ruhig wie die Nacht in ihrer Einsamkeit sind, und auf denen ich nach belieben umherstreifen kann.

Ich werde Dich lehren, wie man die flinke Antilope und den Springbock jagt, wie man die dicke Haut des Nashorns durchstößt, wie man über das grimmige Gebrüll des wilden Büffels lacht; und wie ein Knabe dem Löwen gegenübertritt.

iß und werde stark.

Aber sag mir, mein Bruder, wie kommt es, dass dein Rücken so vernarbt und voller Schwielen ist?

7

Selim

Kalulu, mein Bruder, Deine Worte allein haben mich bereits gestärkt. Beachte meinen geschundenen Körper nicht. Deine Worte sind Medizin für ihn. Die Melodie deiner Stimme hat meine Wunden geheilt. Ich fühle sie nicht mehr. Die düsteren Tage sind vorbei.

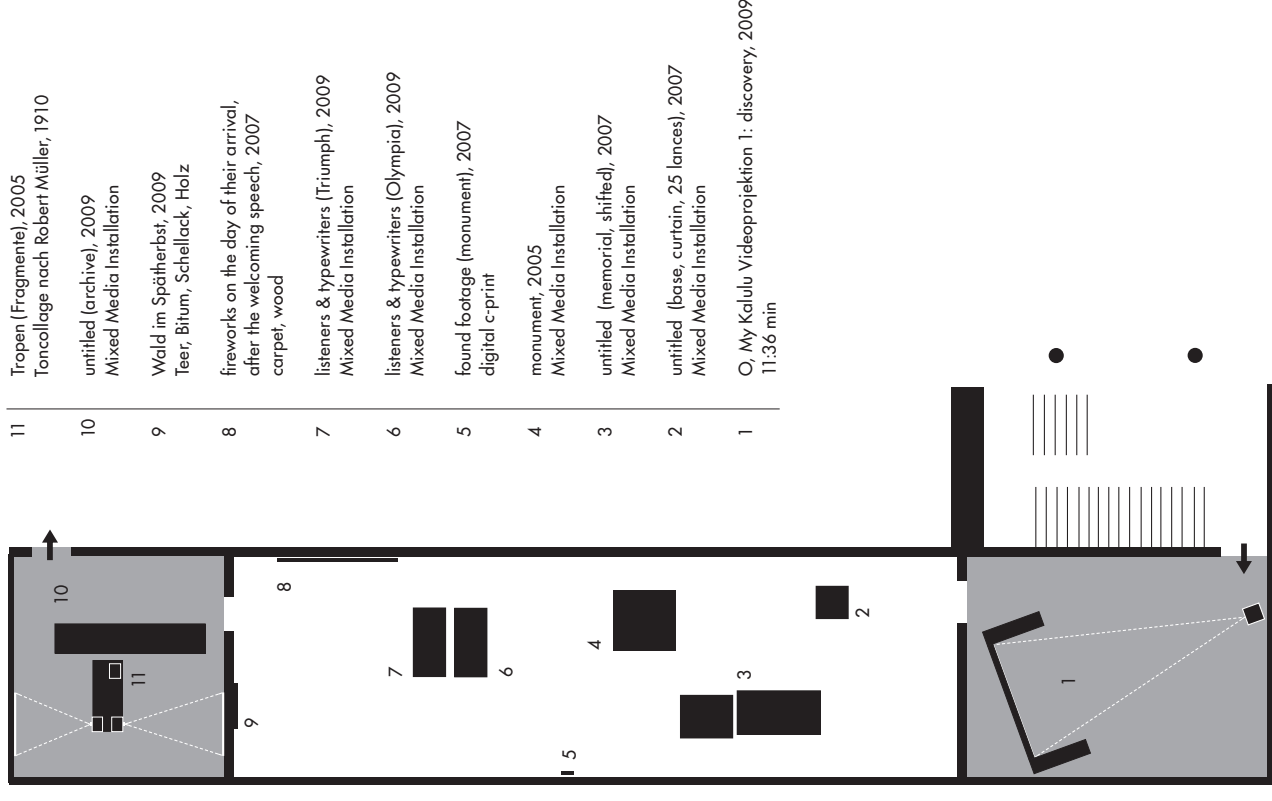
Selim

Um nichts auf der Welt möchte ich Deine Freundschaft missen!
 Du hast mich gerettet. Du selbst hast meine Liebe zu dir noch
 vergrößert. Wie kann ich Dir nur danken, mein Kalulu?
 Du bist schneller als ein Adler, kühner als ein Löwe, anmutiger
 als jeder Menschensohn!
 Deine Augen sind, wenn sie einen Freund erblicken, sanfter als die
 der Gazelle. Erblicken sie einen Feind, sind sie wilder, als die des
 gierigen Leoparden, wenn er das Blut seiner Beute wittert.
 Du bist groß wie eine Palme, aufrecht wie der gehärtete Schaft eines
 Speers. Jede Bewegung Deiner Glieder versprüht Anmut.

Kalulu

Wo immer ich sein werde, wirst auch Du sein, und wo immer Du
 sein wirst, werde auch ich sein, solange, bis Du sicher in Dein
 eigenes Land zurückkehren kannst. Und wenn Du fort gehst, dann
 erinnere dich Deines Bruders Kalulu, flüstere nur seinen Namen,
 und unser Himmelsgeist wird den Wind aussenden, um mir Dein
 Flüstern zu schicken.

Räume 1-3



2. Szene

Brüder

- 1 Selim
Bist Du gewillt, Selim ein Bruder zu sein, ihm mehr als ein Freund zu sein, mit ihm zu teilen, was Du besitzt, ihn mit allem, was in Deiner Macht steht, gegen Feinde zu verteidigen und ihm bis zum Tode zur Seite zu stehen?
- 2 Kalulu
Ich will.
- 3 Selim
Wie möchtest Du diesen Schwur besiegeln?"
- 4 Kalulu
Mit dem Blut meines rechten Armes."
- 5 Selim
Und was wirst Du ihm als Zeichen Deiner Treue geben?"
- 6 Kalulu
Ich werde ihm ein Schaf geben.
- 7 Selim
Bist Du außerdem gewillt, sein Blut zu trinken, so dass sein Blut sich unter Deines mischt und das Band ewiger Brüderschaft stark und unerschütterlich wird?
- 8 Kalulu
Ich will.
- 9 Kalulu
Bist Du, Selim, gewillt, Kalulu als Deinen Bruder anzunehmen, ihm mehr als ein Freund zu sein, mit ihm zu teilen, was Du besitzt, ihn bis zum Äußersten gegen Feinde zu verteidigen und ihm bis zum Tode zur Seite zu stehen?"
-

10 Selim
Ich will.

11 Kalulu
Und wie möchtest Du diesen Schwur besiegeln?"

12 Selim
Mit dem Blut meines rechten Armes.

13 Kalulu
Und was wirst Du ihm als Zeichen deiner Treue geben?"

14 Selim
Ich werde ihm meine Pistole geben.

15 Kalulu
Bist Du außerdem gewillt, sein Blut zu trinken, so dass sein Blut sich unter Deines mischt und das Band ewiger Brüderschaft stark und unerschütterlich wird?"

16 Selim
Ich will.

17 Kalulu
Dann lass es geschehen!

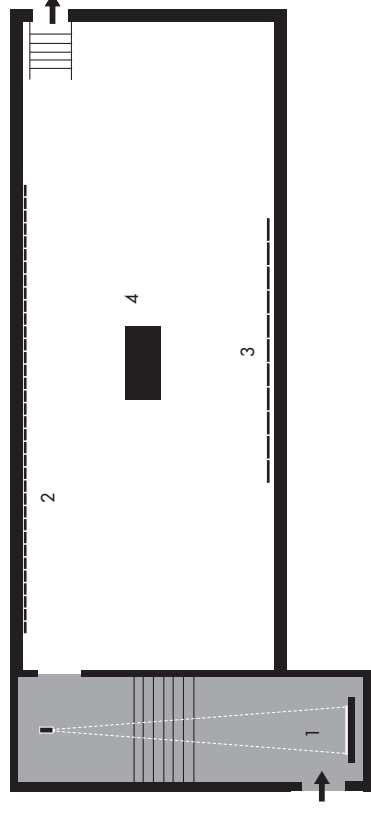
18.1 Selim
Ich habe ein wunderschönes Heim. Ringsum stehen Bäume, hohe Bäume, wie die im Wald, schwer behängt mit gelben Kugeln voller Süße, Orangen genannt. Andere beugen sich vor Früchten, die größer als jene im Wald sind, die süßer als Honig schmecken und Mangos heißen. Und es gibt hohe Bäume, Palmen genannt, die Nüsse tragen, so groß wie Dein Kopf, angefüllt mit milchigem Wein, der Dich so herrlich erfrischt, wenn Du durstig bist. Und es gibt viele andere mehr, die beides spenden, Früchte, die den Geist eines Mannes mit Wärme erfüllen, und solche, deren Düfte seine Sinne betören.

Und so verhält es sich auch mit dem Gemüse, das meine Felder und Gärten hergeben. Es gibt Kürbisse und Melonen, blaue und violette Auberginen, Gurken, Kichererbsen und Bohnen, Yams, Süßkartoffeln, weiße und gelbe Tomaten, Mehlbananen und Bananen und viele andere Dinge, von denen Du noch nicht einmal zu träumen wagst.

Und dann mein Haus, ah! Es gibt kein Zweites wie dieses im ganzen Land. Es ist so hoch wie der höchste Baum, und beinahe so groß wie der größte Platz Deines Dorfs, ganz aus weißem Stein gebaut. Die Böden, anstatt aus Erde oder Sand, sind aus weißem Stein, glatt und glänzend, wie das ruhigste und weißeste Wasser, das Du je gesehen hast. Die Betten sind aus feinsten Daunnen, aus dem weißesten Stoff. Wenn Du deinen Körper darauf bettest, wirst Du tief schlafen und all Deine Sorgen vergessen. Von den oberen Türen aus, die wir in unserem Land Fenster nennen, ruht Dein Blick auf der großen blauen See, und den lachenden Wellen, die den ganzen Tag von Liebe, Schönheit und Freude murmeln.

18.2 Selim

Ich möchte Dich in dieses wunderschöne Heim einladen. Es sind Orte heiliger Liebe und göttlicher Schönheit, die Er mir gab, an die ich Dich mitnehmen möchte. Und zu meiner geliebten Mutter, die Dich wie mich behandeln wird, zu meiner schönen Mutter, deren Gesicht so weiß wie jene Wolke dort und so schön wie der Mond ist. Sag, Kalulu, wirst Du mit mir kommen und die süße Liebe meiner Mutter mit mir teilen? Sag, Kalulu, wirst Du mit mir kommen, und mich Dir die Wunder meines Landes zeigen lassen?



- 1 „O, My Kalulu“ Videoprojektion 2: Brothers, 2009
5:06 min
- 2 70 Fotografien (Desire in Representation), 2004–2009
- 3 Register (Desire in Representation), 2009
in Zusammenarbeit mit Till Gathmann
11 Plakate
- 4 2-heiliges Künstlerbuch „Desire in Representation“, 2008
in Zusammenarbeit mit Till Gathmann

3. Szene

Jagd

- 1 Kalulu
Ich sehe ihn!
- 2 Kalulu
Dort! Schau ihn an! Siehst Du die dunkle Gestalt nicht,
die jetzt langsam an dem großen Baum vorbeiläuft? Dort!
Er hält an und sieht zu uns!
- 3 Selim
Er kommt zu uns hinüber. Sei bereit und mit Deinem Gewehr sicher!
- 4 Selim
Schieß!
- 5 Kalulu
Er wird nicht mehr brüllen.
- 6 Selim
Er wird weder den Wald heimsuchen, noch jemals wieder
die Antilopen in der Finsternis der Nacht mit seinem Gebrüll
erschrecken. Du mögest nun in Frieden schlafen.
- 7 Selim
Kalulu, wir sind sicher!
- 8 Kalulu
Ja, mein Bruder, für jetzt sind wir sicher, aber Dein Land
ist noch fern, nicht wahr?
- 9 Selim
Ja, noch um die fünf Monate von hier.
Aber sag, ist das nicht schön hier?

10 Kalulu

Ja, doch lass uns an die Spitze der Insel gehen, von wo aus wir
alles um uns herum sehen und in Sicherheit schlafen können.

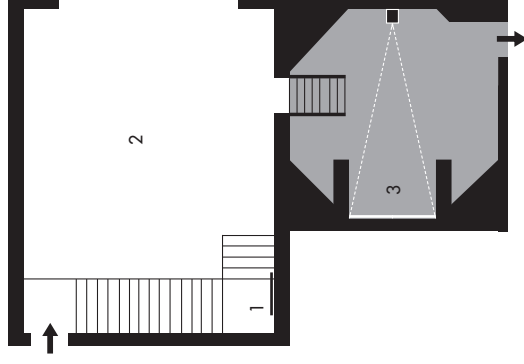
11 Selim

Folge mir, Kalulu, und lass mich Dir zeigen, was ich als schön
empfinde. Sieh, das Wasser, so schön, so klar, so tief. Und ist seine
Bläue, dort wo es tiefist, nicht beschämend für den Himmel?
Und schau zwischen die Hügel, Kalulu. Folge den gewundenen
Tälern, bis Deine Augen dort verweilen, wo sich die Täler in jenen
grauen Felsspalten verlieren. Hast Du nie darüber nachgedacht,
wie schön und süß die Lieder der Vögel klingen, Kalulu? Als ich
im Mangohain, nahe meines Vaters Hauses, auf einem Teppich aus
jungem, weichen Gras saß, habe ich oft einem kleinen Vogel, der mit
einem zierlichen und leichten Flug daherkam, beim Singen zuge-
hört. Und wenn die kleinen Singvögel gemeinsam sangen, so konnte
auch mein Herz so klar und frei wie sie singen.

12 Selim

Kalulu! Hörst Du nicht den tiefen See singen? Nein! Ich höre ihn,
und ich verstehe sein Lied. Noch ist Dein Wissen wie das eines
Kindes, was diese Dinge betrifft. Aber wenn wir mein Land erreicht
haben und Du unsere Sprache gelernt hast, so wirst Du die
Wahrheit dessen, was ich gesagt habe, erkennen.
Dein Verstand ist wie die aufgewühlten Wolken am Morgen, die
noch dunkel und finster sind, durch die aber bald die Sonne
hindurchbrechen wird, und die schwarzen Wolken werden von
ihrem hellen Scheinen vertrieben. So wird auch die Dunkelheit,
die Deinen Verstand jetzt trübt, und das Licht nicht zu Dir
durchdringen lässt, verschwinden. Denn wenn Du sprechen kannst,
und das, was ich sage verstehst, wird die Wahrheit durch all das
hindurchleuchten, und es wird keine Dunkelheit mehr übrigbleiben.

Räume 6 und 7



1

untitled (please convey to the king),
part of the series „travelogue“, 2007
Scratching on glass, wood, paint

2

untitled (labor), 2009, Mixed Media Installation

3

„O, My Kalulu“ Videoprojektion 3: Hunt, 2009
4:35 min

4. Szene

Verlust

- 1 Freund1 (Entdecker)
Was ist nur mit ihm los?
- 2 Freund2 (Seefahrer)
Denkst Du, wir könnten ihn verlieren?
- 3 Selim
Ich wünschte, er wäre nicht fortgegangen, denn es wäre eine Schande, wenn ihm etwas zustoßen würde, wo wir doch so nahe bei unseren Freunden sind.
- 4 Freund3 (Händler)
Was kann ihm hier schon zustoßen, außer er trifft auf einen Löwen oder Leoparden?
- 5 Freund2 (Seefahrer)
Lasst uns gehen. Welchen Weg möchtest Du einschlagen, nach Norden oder Süden?
- 6 Freund1 (Entdecker)
Oh, für mich sind alle Straßen gleich. Nimm Du die südliche. Ich werde gen Norden laufen, und lass uns dabei jeweils Richtung Osten gehen.
- 7 Freund3 (Händler)
Wir müssen gegen Mittag zurück sein. Wenn Kalulu bis dahin nicht hier ist, und ihn keiner von uns gefunden hat, ist er verloren.
- 8 Selim
Oh, sag nicht er sei verloren!
Wir müssen ihn finden. Wir können ihn nicht aufgeben. Wer weiß, was meinem Kalulu zugestoßen ist? Er könnte verwundet sein, und es wäre möglich, dass ich ihn finde, wie er auf uns wartet. Er hat soviel für mich getan; nun bin ich an der Reihe, etwas für ihn zu riskieren.
-

9 Selim

Kalulu! Kalulu! Kaluluuuuu!

10 Selim

O Kalulu Kalulu Kaluluuuuu!
Kalulu.

11 Freund2 (Seefahrer)

Er war wahrlich ein Sohn des Waldes, und wenn Gefahr und Tod ihn ereilt haben mögen, so muss es sehr plötzlich geschehen sein.

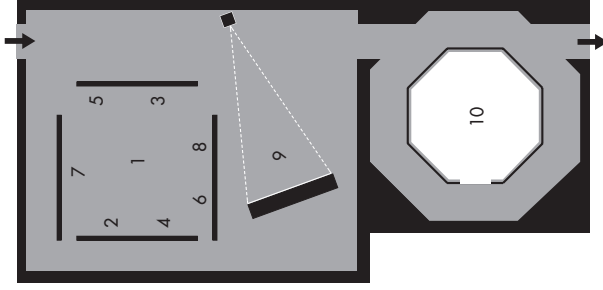
Wir werden Kalulu nie wieder sehen.

Kalulu ist verloren! Wir müssen ihn für immer aufgeben.

12 Selim

Armer Kalulu. Für mich bist Du nicht verloren. Ich werde ihn in meiner Erinnerung von Kopf bis Fuß erschaffen, mit all seiner edlen und großen Tapferkeit, seinem flinken, freigiebigen Wesen, seinem warmen Herz. Hier sollst Du verweilen, als der großmütigste und beste Mensch, den ich je getroffen habe. Sein Andenken wird für mich wie eine nächtens vom Tau des Himmels gewässerte Pflanze sein, die niemals stirbt, und wann immer ich seinen Namen höre, werde ich beten, ich möge wie er sein.

Räume 8 und 9



Fieberraum, 2009, Mixed Media Installation
mit den Arbeiten:

- 1 knight of the pen, 2009
Schreibtisch, Schellack
untitled (shaved red carpet), 2008
- 2 Teppich, Holz
untitled (figure), 2008
- 3 Teppich, Holz
untitled (fever, cabinet), 2007
- 4 Video, Schrank
untitled (aberration, cabinet), 2009
- 5 Video, Schrank
untitled (portrait, portrait, portrait), 2007
- 6 Teer, Shellack, Chipboard
a lion shot at midnight, 2005
- 7 Teer, Bitum, Kunststoff
untitled (stallions, cabinet), 2009
- 8 „O, My Kalulu“ Videoprojektion 4: Loss, 2009
6:50 min
- 10 Soundinstallation (Sounds „O My Kalulu“)
in Zusammenarbeit mit Frank Schubert

5. Szene

Der Retter

- 1 Selim
Kannst du jenen Sklaven sehen, der da gerade verkauft wird?
- 2 Selim
Aber dieser Sklave, das ist so sicher wie der Himmel, ist mein KALULU!
Kalulu! Ja, Kalulu! Er ist es!
Es gibt keinen anderen, der seinen Kopf so halten kann.
- 3 Freund 1 (Entdecker) als Kommissionär
Ich verstehe, was Selim will. Er möchte, dass ich ihn kaufe.
- 4 Selim
Ja, geh! Biete alles; aber lass unter keinen Umständen zu, dass er von jemand anderem gekauft wird. Gib tausend Dollar für ihn aus, aber bring ihn zu mir.
- 5 Freund 3 (Händler) als Auktionator
Hier ist ein unbezahlbarer Sklave aus Ututa. Er nennt sich selbst König. Seht euch seine Augen an, sie sind lebendig wie Feuer. Seht euch die Haltung seines Kopfs an. Beachtet seine Glieder, rein und wohlgeformt. Schaut auf seine Brust, wie er atmet, da steckt harte Arbeit drin. Werft nur einmal einen Blick auf seine Zähne. Seht sein Haar, es hängt bis über die Schultern herab. Glaubt mir, niemals zuvor wurde auf diesem Markt ein ebenbürtiger Sklave angeboten. Ihr reichen Herren, die Ihr einen guten Sklaven braucht, macht euer Angebot, für den besten Sklaven, der jemals in dieses Land gebracht wurde.
- 6 Freund 1 (Entdecker) als Kommissionär
Zwei Dollar!
- 7 Freund 3 (Händler) als Auktionator
Zwei Dollar!! Nur zwei Dollar! Für diesen einzigartigen Sklaven. Mann, schaut ihn Euch an und bietet hundert Dollar.

- 8 Freund 2 (Seefahrer) als Zuschauer
Fünf Dollar!
- 9 Freund 3 (Händler) als Auktionator
Fünf Dollar! Fünf, fünf nf, fünf nf, fünf nf, fünf nf.
- 10 Freund 1 (Entdecker) als Kommissionär
Sechs!
- 11 Freund 3 (Händler) als Auktionator
Sechs Dollar! Sechs, sechs.
- 12 Freund 2 (Seefahrer) als Zuschauer
Zehn Dollar!
- 13 Freund 1 (Entdecker) als Kommissionär
Zwanzig Dollar!
- 14 Freund 3 (Händler) als Auktionator
Zwanzig Dollar. Kommt schon, bietet mehr! Nur zwanzig, zwanzig, zwanzig, zwanzig. Wer bietet mehr als zwanzig?
- 15 Freund 2 (Seefahrer) als Zuschauer
Fü-fünfundzwanzig!
- 16 Freund 1 (Entdecker) als Kommissionär
Dreißig Dollar!
- 17 Freund 3 (Händler) als Auktionator
Dreißig, dreißig, dreißig, dreißig. Bietet mehr! Nur dreißig! Er ist mehr wert. Mein Freund, dieser Sklave wird Euch umbringen, beim ersten Mal, dass er Euch schlafend erwischt. Hütet Euch vor ihm. Ich möchte ungern eines Morgens davon hören, dass Eure Kehle von Ohr zu Ohr aufgeschlitzt wurde.
- 18 Selim
KALULU!
-

Selim

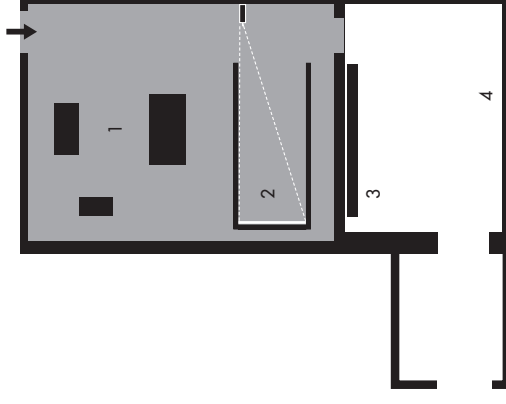
Sich doch, Kalulu, erkennst Du Selim nicht?

Selim

In zwei oder drei Tagen, Kalulu, wirst Du ebenso vortrefflich gekleidet sein, wie alle Söhne dieses Landes, aber jetzt muss ich Dir meine Mutter und mein Heim zeigen.

Skript zu „O, my Kalulu“: Übersetzung ins Deutsche: Christiane Bernhardt

Räume 10 und 11



- | | |
|---|--|
| 1 | 3 Dioramen (Mixed Media Installation), 2009 |
| 2 | „O, My Kalulu“ Videoprojektion 5.5: Savior, 2009
7:11 min |
| 3 | untitled (library), 2009 |
| 4 | Wandtapete (Landschaft), 2009 |

O, My Kalulu

— Darsteller

Selim Alexander Hempel
Kalulu Alexander Gamitzer
Explorer (Slave 1, Friend 1, Factor Geoffrey Garrison
Sailor (Slave 2, Friend 2, A Bystander) Till Gathmann
Trader (Slave 3, Friend 3, Auctioneer) Bikash Chatterjee

— Sprecher:

Selim Boris Abel
Kalulu Marco Poloni

— Team

Produktion Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Peggy Buth
Drehbuch, Regie, Schnitt Peggy Buth
Kamera Max Penzel
Tongestaltung Thomas Wallmann
Service Produktion m-quadrat GmbH & Co KG, Max Penzel, Berlin / Köln
Postproduktion Manuel Machon, fx factory, Berlin
Produktionskoordinator Bernd Reinink, Mario Pfeiffer
Aufnahmeleitung Bernd Reinink
Kamerassistenz Sebastian Schaal
Oberbeleuchter Raphael Beinder
Beleuchter Camilo Sottolichio
Art Department Nico Zielke, Kathrin Hauer
Catering Florentine Halder
Standfotos Max Schröder, Markus Georg
Casting Carlo Siegfried
Studio ARRI Rental Berlin, Ute Baron
Beleuchtungstechnik ARRI Rental Berlin, Jörg Pruhs
Tontechnik Kortwich Filmitotechnik, Berlin
Ton- und Kamertechnik concept AV, Stefan Gohlke

REGISTER

Peggy Buth: Desire in Representation,
Auszug aus dem Register
(Übersetzung: Christiane Bernhardt)

- Ⓜ Titel
- 📄 Veröffentlichung
- 📄 Technische Beschreibung
- 📍 Ort
- 👤 Urheber
- 📄 Notizen
- 📄 Aufbewahrungsort
- 📄 Inventarnummer
- ▶ in Teil I / Teil II gedruckt

▶ **11** **A** **T** R7J05M10_F22N18MF (Abbildung) **P** Oktober 2005 **D** 6 x 7 cm, Farbfilm_Negativ **L** Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren, Belgien **C** PB **N** Ausstellung "Erinnerung an den Kongo. Das Kolonialzeitalter", Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren: Raum1_"Temps long"/ (davor: Raum7_Geschichte_Europa und Zentralafrika)./"Erinnerung an den Kongo. Das Kolonialzeitalter" war eine Wechselausstellung, 4. Februar–9. Oktober 2005. "Das Königliche Museum für Zentralafrika hat sich entschlossen, den für die Beziehungen zwischen Belgien und dem Kongo maßgeblichen Zeitraum im Medium einer Ausstellung zu untersuchen. Dieses Projekt ist zentraler Bestandteil der Neustrukturierung des RMCA und zielt in Teilen auch darauf ab, das Museum als ein neues Wissenszentrum über Zentralafrika zu etablieren." (Auszug aus der Einleitung des Museums-katalogs, Tervuren, 2005) **R** PB_Archiv **S** F22N18MF **4** **A** **T** Stanley's Winchester Gewehr **P** 2002 **D** 13,5 x 17 cm / Farb_Druck **L** London **C** Christies **N** Eine Winchester. 44er Henry Rimfire, Modell 1866, Sportgewehr No. 3347B, circa 1870. Schaft mit sichelförmigem Messingrand am Gewehrkolben, runder Gewehrlauf mit einem Magazin von einer dreiviertel Länge, drehbarer Unterhebel und offenes Winchester-Visier. Gewicht 8 Pfund, 7 Unzen, 13¼" (Abzug), 27" (Gewehrlauf). Diese Winchester, eine emotional aufgeladene und persönliche Waffe, war höchstwahrscheinlich die Repetierbüchse, die Stanley im Februar 1870 von Edward J. Morris, dem amerikanischen Botschafter in Konstantinopel, erhielt. Da Stanley im mittleren Westen aufwuchs, wäre eine Winchester für ihn ohnehin die erste Wahl bei einer Waffe gewesen. Geschätzter Wert: £ 10.000–15.000 / US \$ 16.000–23.000 / € 16.000–24.000; (Christies) **C** Christies (2002): Der Afrika Verkauf ..., pp. 28 **S** Fig. 17 **5** **A** **T** Leopoldville, Verkündung der Unabhängigkeit des Belgisch-Kongo am 30. Juni 1960, König Baudouin und Präsident Kasavubu **P** 1960 **D** ungenutzte Postkarte / Foto echtes **L** Belgisch-Kongo **C** unbekannt **N** Joseph Kasa-Vubu (1910 [andere Quellen geben 1913, 1915 und 1917 an] – 1969) war der erste Präsident (1960–1965) der Republik Kongo (Kongo-Leopoldville), die später in Zaire (1917–1977) und noch später in Demokratische Republik Kongo (1997 – heute) umbenannt wurde. Am 5. Sept. 1960 gaben Kasa-Vubu und Lumumba beide die Amtsenthebung des jeweils anderen bekannt. Die dadurch entstandene Patt Situation wurde erst am 14. Sept. durch den von Kasa-Vubu unterstützten Putsch des Befehlshabers des kongolesischen Militärs, Mobutu, beendet. Baudouin I (1930–1993) regiert Belgien als König. Er regierte sein Land 42 Jahre lang, bis er am 31. Juli 1993 in der Villa Astrida in Motril im Süden Spaniens aufgrund von Herzversagen starb. Sein Tod kam unerwartet. **T** BCBM_Der Postkartenmarkt, Frankreich **S** ethnisch 39695 **6** **B** **T** Stanleys Hand **P** 2002 **D** 17 x 10,5 cm / Farb_Druck **L** London **C** Christies **N** Gipsabdruck von H. M. Stanleys Hand auf rechteckiger Platte mit abgeschliffenen Ecken, mit Tinte beschriftet, „Abdruck von H. M. Stanleys Hand 1894“, und mit Bleistift, „Abdruck von H. M. Stanleys Hand, abgenommen im Juni 1894“, erscheint und ist wahrscheinlich deutlich größer als in Echt – aufgrund von Druck auf den Gips und versehentlichem Bewegen

der Finger 10¾" (271 mm) lang, geringe Oberflächenzerkratzung./ Geschätzter Wert: £ 700–1.000 / US \$ 1.100–1.600 / € 1.200–1.600; (Christies) **C** Christies (2002): Der Afrika Verkauf ..., pp. 141 **S** Fig. 179 **7** **A** **T** Premierminister Lumumba und Premierminister Eyskens beim Unterschreiben der Unabhängigkeitserklärung **P** 30. Juni 1960 **D** s&w Negativ/Repro/Text **L** Leopoldville_Palast der Nation/Belgisch-Kongo/Demokratische Republik Kongo **C** unbekannt **N** Leopoldville, Kongo: Am 30. Juni ereignet sich hier ein dramatischer Moment in der Geschichte dieses afrikanischen Landes, als der Kongo mit Unterzeichnung des Vertrags durch den neuen Premierminister Patrice Lumumba (L) und den belgischen Premierminister Gaston Eyskens seine Unabhängigkeit von Belgien erhält. Während den Aufständen in Coquilhatville werden zehn Demonstranten von der Polizei getötet. Dieses gewaltsame Einschreiten zeigt die Entschlossenheit, mit der Lumumba den Rivalitäten zwischen den Stämmen, die Gefahr laufen die neue Republik in Chaos zu stürzen, begegnen möchte. (UPI) **C** United Press International Telephoto, Firmando Acta de Independencia (1960)/ENcontrARTE **S** — **7** **B** **T** Offizielles Regierungsfoto von Patrice Lumumba als Premierminister der Demokratischen Republik Kongs **P** 1960 **D** 467pix x 462pix / Bild_gif **L** Demokratische Republik Kongo **C** unbekannt **N** Patrice Émery Lumumba (1925–1961) wurde im Juni 1960 zum ersten legal gewählten Premierminister der Republik Kongo ernannt. Nur zehn Wochen später wurde Lumumbas Regierung während der "Kongo Krise" gestürzt. Lumumbas Präsidentschaft war von politischen Zerreißproben geprägt. So spaltete sich im Juni 1960 die Provinz Katanga unter der Führung Moïse Tshombes und mit Hilfe Belgiens vom restlichen Land ab. Im September entthob Präsident Joseph Kasa-Vubu den Premierminister Lumumba seines Amtes. Im Gegenzug versuchte Lumumba Kasa-Vubu aus seinem Amt als Präsident zu entlassen. Am 14. Sept. wurde Lumumba bei einem durch die CIA unterstützten und von Oberst Joseph Mobutu organisierten Staatsstreich aus seinem Amt entfernt. Während seines darauf folgenden Hausarrests entschied sich Lumumba zur Flucht. Von den Truppen Mobutus verfolgt, wurde er jedoch am Ufer des Sankuru Flusses gefangen genommen und am 1. Dez. 1961 unter Arrest gestellt. Später wurde er in Handschellen nach Leopoldville (heute Kinshasa) geflogen. Am 13. Januar 1961 wurde Lumumba an die secessionistischen Streitkräfte der südlichen Provinz von Katanga, das heißt an Tshombe, ausgeliefert und getötet. Einem belgischen Bericht zufolge fand die Hinrichtung wahrscheinlich am 17. Januar 1961 zwischen 21:40 und 21:43 Uhr statt. **C** WIKI_Wikipedia, St. Petersburg, USA **S** — **7** **C** **T** Patrice Lumumba und Joseph Okito nach ihrer Gefangennahme in Leopoldville **P** 2. Dezember 1960 **D** 10 x 7,5 cm / s&w_Druck **L** Leopoldville/Demokratische Republik Kongo **C** unbekannt **N** 12/2/1960 – Leopoldville, Kongo – Der ehemalige Premierminister Patrice Lumumba, R, wird nach seiner Festnahme und Rückkehr nach Leopoldville mit auf dem Rücken gefesselten Händen und ohne Brille ins Gefängnis gebracht. Die Truppen von Befehlshaber Mobutu ergreifen Lumumba am Hafen von Franquai. Ein weiterer Gefangener, Joseph Okito, ehemals Vizepräsident des Senats, ist im Bild links zu sehen. **C** Lumumba, Patrice (1962): Kongo mein Land **S** Zwischen den Seiten xxiv und xxv **9** **A** — **F** **T** Das von Mobutu Sese Seko umgestoßene Denkmal von Albert I **P** 1965–1966 (?) **D** Sandbilder/digital **L** Leopoldville_Kinshasa / Demokratische Republik Kongo/Zaire **C** unbekannt **N** Albert I (1875–1934) war der dritte König Belgiens und folgte seinem Onkel, Leopold II von Belgien, 1909 auf den Thron. Bei einem Kletterunfall in den belgischen Ardennen, nahe Namur, verunglückte König Albert I tödlich. Mobutu Sese Seko Nkuku Ngbendu wa Za Banga (1930–1997), geborener Joseph-Désiré Mobutu und gemeinhin unter dem Namen Mobutu oder Mobutu Sese Seko bekannt, war für 32 Jahre Präsident von Zaire (1965–1997). Mobutu wurde im ersten Kongo

Krieg mit Unterstützung der Tutsi Regierungen Rwandas, Burundis und Ugandas von Laurent-Désiré Kabila gestürzt. Mobutu verstarb 1997 im Exil in Rabat, Marokko, an den Folgen einer Prostatakreberkrankung. **11** **A** **T** Stanleys Medizinkoffer **P** 2002 **D** 17 x 13,8 cm / Farb_Druck **L** London **C** Christies **N** Tabloid (Nr. 221) Medizinkoffer von Burroughs Wellcome & Co. Ein Reisemedizinkoffer aus Holz, der mit marokkanischem Rindsleder überzogen ist. Auf dem Deckel (welcher fehlt) ist in goldenen Lettern der Name „H. M. Stanley“ geprägt. Forschungsreisende in Afrika wurden von einer Vielzahl verschiedener Krankheiten geplagt. Malaria, die Schlafkrankheit, Bilharziose, Faden- und Hakenwurmbefall, Flussblindheit, Tropenruhr, Hautvereiterungen, Geschwürbildung und Wurmbefall, Frambösie und Lepra, Gelbfieber, Cholera, Pocken, die Pest, Bindehautentzündung, Beriberi, Scharlach, Wassersucht, Mumps und diverse Augenerkrankungen, um nur Einige zu nennen. Stanley brüstete sich damit, mehr als 200 Fiebererkrankungen in Afrika überlebt zu haben. Geschätzter Wert: £ 5.000–8.000 / US \$ 7.900–13.000 / € 8.000–13.000; (Christies) **C** Christies (2002): Der Afrika Verkauf ..., pp. 71 **S** Fig. 62 **11** **B** **T** Theodolit **P** 2002 **D** 20 x 26 cm / Farb_Druck **L** London **C** Christies **N** Ein grau emailierter Theodolit, der auf der waagerechten runden Sockelplatte die Signatur T. W. Watson 4 Pall Mall London No. 168 trägt. Das Fernrohr ist auf einer Seite der Scheibe mithilfe einer kleinen dreieckigen Halterung befestigt; mit einer Zahnstange zum Scharfstellen der Objektivlinse, die mit einer Luke und einem Lichtschutz ausgestattet ist. Zu den größten Leistungen, die Stanley während seines von König Leopold II beauftragten fünfjährigen Arbeitsaufenthaltes im Kongo vollbrachte, zählte der Bau einer Versorgungsstraße, die, von der Mündung des Kongos, über die Stromschnellen in Vivil bis nach Leopoldville am Stanley See führte und dabei eine Entfernung von rund 235 Meilen hinter sich ließ. Der Bau der Straße dauerte 2½ Jahre und erfolgte unter Stanleys persönlicher Führung. Dieser Theodolit, der damals zum Einsatz kam und die günstigste Route durch den Wald berechnete, ist Stanleys Erinnerungstück an diese außerordentlichen Ingenieursleistung, die ihm den Namen „Bula Mutari“ (Steinbrecher) einbrachte. Geschätzter Wert: £ 3.000–5.000 / US \$ 4.700–7.800 / € 4.800–8.000; (Christies) **C** Christies (2002): Der Afrika Verkauf ..., pp. 61 **S** Fig. 52 **14** **B** **T** Der Albert See / NASA **P** ohne Datum **D** 249 pix x 388 pix / 272 KB / image_jpeg **L** Uganda **C** NASA **N** Der Albertsee, auch Albert Nyanza und vormals Lac Mobutu Sese Seko genannt, ist einer der Großen Seen Afrikas. Er ist Afrikas siebtgrößter See und rangiert in seinem Volumen weltweit auf Platz 23. Der See wurde 1864 vom Forscher Samuel Baker entdeckt. Dieser benannte den See nach dem kurz zuvor verstorbenen Prinz Albert, dem Prinzegehem Königin Victorias. Zeitweise benannte der kongolesische Präsident Mobutu Sese Seko den See nach sich selbst. Der Albertsee befindet sich im Zentrum des Kontinents, im Grenzgebiet zwischen Uganda und der Demokratischen Republik Kongo (ehemals Zaire). Der Albertsee ist der nördlichste See der Seenkette im großen Grabental. Er ist circa 160 km (100 mi) lang und 30 km (19 mi) breit. Die Maximaltiefe beträgt 51 m (168 ft) und die Oberfläche befindet sich 619 m (2.030 ft) über dem Meeresspiegel. Aufgrund von Ölvorkommen im Albertsee kommt es immer wieder zu Interessenskonflikten. Anfang August 2007 führten Spannungen, die um die Frage nach dem Besitzrecht der kleinen Insel Rukwanzi entbrannten, zu einem bewaffneten Zusammenstoß, bei dem ein britischer Geologe, der für einen Ölinteressenten arbeitete, getötet wurde. Am 12. August 2007 besetzte der Kongo die Insel. **C** NASA / Wikipedia **S** — **14** **D** **T** Der Edward und der George See / NASA **P** ohne Datum **D** 1,280 pix x 948 pix / 121 KB / image_jpeg **L** — **C** NASA **N** Der Edwardsee ist der kleinste der Großen Seen Afrikas. Er liegt im westlichen Teil des großen Grabentals, im Grenzgebiet zwischen der Demokratischen Republik Kongo und Uganda. Seine nördlichen

Ufer sind nur wenige Kilometer südlich vom Äquator gelegen. Der See wurde vom Forschungsreisenden Henry Morton Stanley zu Ehren des walisischen Prinzen Albert Edward benannt. Zum ersten Mal sah Stanley den See im Jahr 1875. Da er dachte, dieser sei Teil des Albertsees, nannte er ihn Golf Beatrice. Während seines zweiten Besuchs von 1888 bis 1889 bemerkte er, dass es sich um zwei verschiedene Seen handelte und gab dem Edwardsee daraufhin seinen heutigen Namen. In den 1970er und 1980er Jahren benannten Uganda und Zaire (Demokratische Republik Kongo) ihn – nach dem ugandischen Diktator Idi Amin – Idi Amin oder Idi Amin Dada See. Nach dessen Sturz im Jahr 1979 wurde der Name wieder in Edwardsee umgewandelt. Der Edwardsee liegt auf einer 920 Meter hohen Bodenerhebung, er ist 77 km lang bei einer Breite von 40 km. Die Gesamtoberfläche beträgt 2.325 km² (es handelt sich beim Edwardsee um den fünfzehntgrößten See des Kontinents). **R** NASA Landsat/Wikipedia **⊗** —

▶ 15 **T** Rehani (Bootträger) **P** 1877 **D** Tinte **L** — **C** HMS **N** Rehani (unbekannt, vermutlich 1887). Sein ursprünglicher Name ist nicht bekannt. Starb (vermutlich am 29. März 1877), als sein Boot in den Stromschnellen des Kongos abtrieb. Sein Leichnam wurde nie gefunden. Seefahrt- und Soldbuch der Daily Telegraph and New York Herald Forschungsexpedition nach Zentralafrika (1874–77). Notizbuch, Tinte, 115 Seiten. Mit Index, marmorierte Kartonierung, 8 v^o (89.27) **R** SA, Stanley Archiv, Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren, Belgien **⊗** 7003/pp.56

17 **A** **T** Einweihung des Denkmals von Leopold II in Leopoldville-Ost **P** 1928 **D** 7,5 x 9 cm/s&w_Druck **L** Leopoldville/Belgisch Kongo **C** unbekannt **N** Dasselbe Denkmal wurde auch in Brüssel errichtet. Leopold II (1835–1909) war der König Belgiens. Unter der Schirmherrschaft einer Holdinggesellschaft stellte er den Forscher Henry Morton Stanley an, der beauftragt wurde, eine Kolonie in der Kongoregion aufzubauen. Geschickte diplomatische Schachzüge führten zur Berliner Konferenz von 1884/1885. Auf dieser wurde Leopold von den vierzehn teilnehmenden Ländern Europas und den USA als Souverän über beinahe sämtliche Gebiete, die er und Stanley für sich reklamierten, bestätigt. So wurde am 5. Februar 1885 der Freistaat Kongo (später Belgisch-Kongo, dann Demokratische Republik Kongo, danach Zaire und heute wieder Demokratische Republik Kongo oder kurz DRK) ausgerufen: Ein Gebiet, das 76 Mal so groß wie Belgien ist und über das Leopold – gestützt auf seine Privatarmee, die Force Publique – als sein Privatbesitz frei verfügen konnte. Im Jahr 1907 zwang das belgische Parlament den König, den Freistaat Kongo an Belgien abzutreten. Er gab zahlreiche Gebäude und urbane Projekte, hauptsächlich in Brüssel, Ostende und Antwerpen, in Auftrag. **R** PB Archiv **⊗** —

17 **B** — **F** **T** Die von Mobutu Sese Seko umgestürzte Statue Leopolds II **P** 1967 **D** Standbilder/digital **L** Kinshasa/Zaire/Demokratische Republik Kongo **C** unbekannt **N** Die sechs Meter hohe Statue Leopolds II (belgischer König von 1865–1909) wurde 1967 vom zairischen Präsidenten Mobutu Sese Seko in Kinshasa demonstriert. Im Jahr 2005 wurde sie in der Landeshauptstadt Kinshasa wieder errichtet. Mit der Begründung, die Menschen sollten sowohl die positiven als auch die negativen Aspekte des Königs sehen können, beschloss der kongolesische Kulturminister, Christoph Muzungu, das Denkmal wieder aufzustellen. Aber nur wenige Stunden nachdem die sechs Meter (20 ft) hohe Statue in der Mitte eines Kreisverkehrs nahe des Hauptbahnhofs von Kinshasa aufgestellt worden war, wurde sie ohne weitere Erklärung wieder abgebaut. **R** PB Archiv **⊗** —

27 **A** **T** Ausritt auf Zebras **P** 1900–1910(?) **D** 11,5 x 8 cm/s&w_Druck **L** Ober-Luapula/Belgisch-Kongo **C** unbekannt **N** Léon Tonneau (links) und Ascenso beim Ausritt auf Zebras. Ober-Luapula, frühes 20. Jahrhundert. „Auf dem Weg zum Wissen: Vor der Entdeckung mineraler Bodenschätze, schien die wirtschaftliche Zukunft des Kolonialstaats Kongo in der Landwirtschaft zu liegen. Damals sah es so aus, als sei diese auf die Eingliederung einiger sich spontan verbreitender Pflanzen (Kaffee, Gummi und Baumwolle) in die Plantagenwirtschaft beschränkt. Aufgrund der mangelnden kolonialen Tradition taten sich die belgischen Agrarwissenschaftler mit den tropischen Gegebenheiten schwer. Sie musste viele herbe Rückschläge hinnehmen, bevor ihre Erkenntnisse Früchte trugen. (Passage aus dem Katalog zur Ausstellung „Erinnerung an den Kongo. Das Kolonialzeitalter“, Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren, 2005) **R** PB Archiv **⊗** —

▶ 29 **T** AJ06M11_F41N13MF (Museum) **D** November 2006 **D** 6 x 7 cm, Farbfilm_Negativ **L** Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren, Belgien **C** PB **N** Das Königliche

Museum für Zentralafrika (RMCA) ist ein Völker- und Naturkundemuseum im belgischen Tervuren, einem Außenbezirk von Brüssel. Ursprünglich wurde es gebaut, um den Freistaat Kongo bei der Weltausstellung 1897 als Besitztum König Leopolds II. erstrahlen zu lassen. Der Schwerpunkt des Museums liegt auf der ehemaligen belgischen Kolonie, dem Kongo. Sammlungen: 10.000.000 Tiere, 250.000 Gesteinsproben, 180.000 ethnografische Objekte, 20.000 Karten, 56.000 Gehölzproben, 8.000 Musikinstrumente, 350 Archive, die auch einige Tagebücher von H. M. Stanley beinhalten. /Zuerst wurde es ausschließlich als Kolonialmuseum konzipiert. Nach 1960 richtete es seinen Fokus jedoch immer stärker auf die Bereiche Ethnographie und Anthropologie. Es umfasst eine Forschungsabteilung sowie eine Abteilung für öffentliche Ausstellungen. Nachdem der Freistaat Kongo auf der Berliner Konferenz von 1884–85 legitimiert worden war, entschied König Leopold II., dass das Potenzial des Landes in einer Ausstellung zur Schau gestellt werden sollte. Wirtschaftsinvestoren mussten ange-lockt werden, und die Öffentlichkeit sollte mehr über dieses weit entfernte Land erfahren. Nach reiflicher Überlegung entschied der belgische König, die Ausstellung auf seinem königlichen Besitztum in Tervuren zu präsentieren. Als im Jahr 1897 die Weltausstellung in Brüssel stattfand, wurde in Tervuren eine Sektion über die Kolonie errichtet: das Kolonialpalais. In diesem waren ethnografische Objekte, ausgestopfte Tiere und im „Saal der Großen Kulturen“ die wichtigsten Exportgüter des Kongos, Kaffee, Kakao und Tabak, zu besichtigen. Im Park wurde die Kopie eines afrikanischen Dorfes errichtet, in dem 60 Afrikaner lebten. 1898 wurde das Kolonialpalais zum Musée du Congo umbenannt und die gezeigten Objekte wurden in eine Dauerausstellung überführt. Der Bau des neuen Museums begann 1904. Architekt war der Franzose Charles Girault, der das Museum in Anlehnung an den Petit Palais als neoklassizistischen Palastbau mit großen Gartenanlagen konzipierte. Offiziell wurde es von König Albert I im Jahr 1910 als „Das Museum des Belgisch-Kongos“ eröffnet. 1952 wurde dem Namen das Adjektiv „Königlich“ hinzugefügt. 1960 wurde es in „Das Königliche Museum für Zentralafrika“ umbenannt. Die jüngst stattgefundenen Ausstellung „Erinnerung an den Kongo“ (4. Februar 2005–9. Oktober 2005) gab vor, die „Wahrheit“ über das, was in der belgischen Kolonie geschah, aufzuzeigen – ein äußerst heikles Thema in Belgien. Bis zum Jahr 2010 werden die Gebäude durchgehend renoviert und neu strukturiert. So soll ein „Neues Museum“ entstehen, „Das Museum von Morgen“, wie es in den aktuellen Plänen heißt. Geplant ist eine veränderte Ausstellungskonzeption, die Reorganisation der Sammlungspräsentation sowie die Vergrößerung der Räume für eine Neuprofilierung der Wechselausstellungen. **R** PB_Archiv **⊗** F41N13MF

29 **A** / **B** **T** (29A) AJ04M09_K05DV (Hochzeit_Tervuren) **P** September 2004 **T** (29A) AJ04M10_K07DV (Hochzeit_Tervuren) **P** Oktober 2004 **D** dv_Standbilder/720pix x 576pix **L** Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren, Belgien **C** PB **N** Das Museumsgebäude ist von französischen Gartenanlagen umgeben, die in einem großen Park zusammenlaufen. Auch heute erweist sich das Museum als bedeutungstragende Repräsentationskulisse – als eine attraktive Szenerie zur Selbstdarstellung. So wurde das Gelände um das Museum zu einem beliebten Ort für Außenaufnahmen von Hochzeitspaaren jeglicher sozialer oder ethnischer Herkunft. **R** PB_Archiv **⊗** K05DV und K07DV

30 **C** **T** Jean-Bedel Bokassa in Haudricourt Castle. **P** 28. November 1985 **D** digital **L** Hardricourt, Yvelines/Frankreich **C** Pavlovsky, Jaques **N** Der ehemalige Präsident und selbsternannte Herrscher der Republik Zentralafrika, Jean Bédel Bokassa, posiert vor einem Porträt Napoleons I. Die Aufnahme entstand während einer Besichtigungstour und Pressekonferenz in seiner Residenz in Haudricourt Castle, die er aus Protest gegen seine Lebensumstände im französischen Exil durchführte. **R** Corbis, Seattle, USA **⊗** 42-15122974

30 **D** — **L** **T** Der Umsturz der Statue Bokassas **P** 1979 **D** Standbilder/digital **L** Bangui/Zentralafrikanische Republik **C** unbekannt **N** Bokassa I von Zentralafrika (1921–1996), auch unter dem Namen Jean Bédel Bokassa bekannt, war ab 1966 Oberbefehlshaber des Militärs der zentralafrikanischen Republik. 1972 ernannte sich Bokassa selbst zum Präsidenten auf Lebenszeit. Am 4. Dezember 1976 gab er sich den Titel Kaiser Bokassa I des Zentralafrikanischen Imperiums. Ein Jahr später krönte er sich selbst in einer verschwenderischen und teuren Zeremonie. Der französische Präsident Valéry Giscard d'Estaing bezeichnete sich 1975 als „Freund und Familienmitglied“ Bokassas. Zu dieser Zeit belieferte Frankreich das Regime seiner

ehemaligen zentralafrikanischen Kolonie mit finanziellen und militärischen Gütern. 1979 führte Frankreich einen Staatsstreich gegen Bokassa durch und setzte Dacko wieder an die Macht. Bokassas Sturz wurde „Frankreichs letzte Kolonialexpedition“ oder auch „Operation Barracuda“ genannt. Dacko wiederum wurde am 1. September 1981 durch einen Putsch des Generals André Kolingba gestürzt. Gegen Ende seines Lebens verkündete Bokassa, er sei der 13. Apostel und behauptete, er hielte geheime Treffen mit dem Papst ab. Er starb in Bangui, der Hauptstadt der zentralafrikanischen Republik, und hinterließ Berichten zufolge 17 Ehefrauen sowie 50 Nachkommen. **R** PB Archiv **⊗** —