

REWORKING THE ARCHIVES

*Himmelheber
Working Paper #6*



Daniela Müller

**Praxis und Theorie rund um das
Schriftenarchiv Himmelheber im Museum
Rietberg Zürich**

Abb. Titelseite:
Büroklammern
Ca. 1949–2010
Schriftenarchiv Museum Rietberg
Inv.Nr. HH.07

Abstract

Der schriftliche Nachlass des deutschen Ethnologen Hans Himmelheber und seiner Frau Ulrike Himmelheber wurde in den Jahren von 2017 bis 2020 im Museum Rietberg in Zürich von mir archiviert und im vorliegenden Findmittel verzeichnet. Unter Nutzung eines kulturtheoretisch informierten Archivbegriffes in der Tradition des Poststrukturalismus, zeigt die dazugehörige Arbeit auf, wie eine solche Archivierung konzeptualisiert werden kann und welche Auswirkungen die um das Archiv entstandenen Archivierungs-, Forschungs-, Ausstellungs- und Kunstpraktiken auf die Deutungsmöglichkeiten der darin enthaltenen Dokumente haben.

Daniela Müller

Daniela Müller ist Historikerin und schloss 2020 ihren Master in Geschichtswissenschaft und Kulturanalyse an der Universität Zürich mit der Arbeit zu dem von ihr archivierten Schriftenbestand des Ethnologen Hans Himmelheber ab. Anschliessend war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF-Forschungsprojekt zu Hans Himmelheber am Museum Rietberg und der Universität Zürich tätig. 2023–2024 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Benin Initiative Schweiz. Heute ist sie als Provenienzforscherin im Museum der Kulturen Basel tätig.

Museum Rietberg
und Universität Zürich

**Objekt–Bild–Text. Verflochtene
Wissensproduktion in Hans
Himmelhebers Archiv zwischen
Kunst Afrikas, Ethnologie und
globalem Markt**

Projekt des Schweizerischen
Nationalfonds SNF

Herausgeberinnen

Gesine Krüger
gesine.krueger@hist.uzh.ch
Michaela Oberhofer
michaela.oberhofer@zuerich.ch

Redaktion

Jonas Lendenmann

Gestaltung

Rüdiger Schlömer, Fabia Lyrenmann,
Ilaria Moscufo

Zürich

2024

Quellenangabe zur Publikation

Müller, Daniela: *Praxis und Theorie rund um das Schriftenarchiv Himmelheber im Museum Rietberg Zürich*. Masterarbeit, Universität Zürich, 2020

© Copyright der Texte bei den Autorinnen und Autoren

ISSN 3042-4704

DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-260948>

www.africa-art-archive.ch

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts UZH
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

Praxis und Theorie rund um das Schriftenarchiv Himmelheber im Museum Rietberg Zürich

Verfasserin:
Daniela Müller
Matrikelnummer: 09755125

Betreuerin:
Prof. Dr. Gesine Krüger
Historisches Seminar
Abgabedatum: 01.06.2020

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 4
2. Das Archiv aktivieren	S. 7
3. Praktiken der Archivnutzung.....	S.22
3.1. Das Tagebuch und seine Archivierung	S.22
3.2. Forschungspraxis: Die Analyse von Erwerbsumständen	S.27
3.3. Ausstellungspraxis: Dokumente als Objekte und Informationslieferanten	S.32
3.4. Kunstpraxis: Re-Appropriation und Re-Kontextualisierung	S.36
4. Schluss: Archive der Kolonialzeit / Postkoloniale Archive im Museum	S.43
5. Bibliographie	S.47
6. Findmittel (Anhang)	

1. Einleitung

Hans Himmelheber (1908-2003) war ein deutscher Kunstethnologe¹, der sich zwischen 1933 und 1976 auf vierzehn Forschungsreisen nach Alaska, West- und Zentralafrika mit Fragen des künstlerischen Schaffens lokaler Gesellschaften auseinandersetzte. Seine Theorie zur persönlichen Künstlerschaft afrikanischer Künstler sollte vor allem auch in der englischsprachigen Wissenschaft enorm einflussreich werden.² Neben dieser Forschungstätigkeit legte Himmelheber auf seinen Reisen auch zoologische und ethnologische Sammlungen an, mit deren Verkauf an Museen und Galerien er seinen Lebensunterhalt bestritt. Ausserdem erstellte er ein umfangreiches Werk an Fotografien, Film- und Tonaufnahmen. Ab 1949 – während seiner ersten Forschungsreise in der Nachkriegszeit³ – reiste, forschte, sammelte und publizierte er auch wiederholt zusammen mit seiner Ehefrau Ulrike Himmelheber (geborene Römer), welche ihrerseits als autodidaktische Ethnologin nicht nur mit ihm zusammen publizierte⁴, sondern auch eigenen Publikations- und Vortragstätigkeiten nachging.⁵

Resultate dieser Forschungs-, Reise- und Sammeltätigkeit sind neben zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen und populärwissenschaftlichen Beiträgen, eine umfangreiche Sammlung afrikanischer Kunstwerke, eine kleinere Sammlung von Objekten aus der Yupik-Region Alaskas,⁶ ein umfangreicher fotografischer Nachlass⁷, ein Ton⁸- und Filmarchiv⁹ sowie ein umfangreicher schriftlicher Nachlass.

¹ Hans Himmelheber studierte und promovierte sowohl in Ethnologie wie auch in Medizin, wobei er den Arztberuf nicht ausübte. (Vgl. Oberhofer/ Guyer, Einleitung, S.18)

² Vgl. Homberger, In Memoriam, S.10.

³ Vgl. Findmittel, Anhang I, Übersicht der Forschungsreisen.

⁴ So veröffentlichten Hans und Ulrike Himmelheber gemeinschaftlich etwa die Monographie zur Kunst der Dan im Jahr 1959 und begleitete ihn auf 5 seiner 14 Forschungsreisen (Vgl. Homberger, In Memoriam, S.10 und Findmittel, Anhang I, Übersicht der Forschungsreisen).

⁵ Besonders zu nennen ist die Publikation ihres Buches *Schwarze Schwester* (1957). Für die Vortragstätigkeit vgl. Museum Rietberg Zürich, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.04-03.05. Auf späteren Reisen sollten ihn auch Eberhard Fischer – sein Stiefsohn aus Ulrike Himmelhebers erster Ehe –, dessen Ehefrau Barbara Fischer, sowie Hans und Ulrike Himmelhebers Sohn, Martin Himmelheber, teilweise begleiten.

⁶ Diese bereiste er im Winter 1936/37 Vgl. Findmittel, Anhang I, Übersicht der Forschungsreisen.

⁷ Der Bestand befindet sich im Fotoarchiv des Museum Rietberg in Zürich unter dem Inventarkürzel FHH.

⁸ Diese befinden sich – zumindest teilweise – im Berliner Phonogramm-Archiv.

⁹ Dieses entstand in Kollaboration mit dem Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen.

Zahlreiche Kunstwerke aus Hans Himmelhebers Sammlung fanden ihren Weg in wichtige internationale Kunstmuseen.¹⁰ Ein bedeutender Teil seiner Sammlung befindet sich heute vor allem dank umfangreicher Schenkungen der Nachfahren¹¹, im Museum Rietberg in Zürich, welches sich von 1972 bis 1998 unter der Leitung von Hans Himmelhebers Stiefsohn Dr. Eberhard Fischer befand, der bis dato Präsident des Gönnerkreises des Museums ist. Auch der umfangreiche fotografische und schriftliche Nachlass wurde von den Erben an das Museum übergeben¹² und bildet zusammen mit der Objektsammlung das Zentrum eines interdisziplinären Forschungsprojektes, welches von 2018-2022 sowohl am Museum Rietberg wie auch am Historischen Seminar der Universität Zürich angesiedelt ist.¹³

Es ist nun dieser schriftliche Nachlass, welcher das Thema der vorliegenden Arbeit sein soll: Seine Archivierung, sowie die Praktiken, welche das Archiv und seine Nutzung konstituieren.

Im Zeitraum vom Frühjahr 2017 bis Frühsommer 2020 oblag die Archivierung des Schriftennachlasses und das Erstellen des hier im letzten Kapitel vorliegenden Findmittels meiner Obhut.¹⁴ Dies umfasste die Deutung, Kategorisierung und Einordnung der Schriften in ein von mir generiertes Ordnungssystem.

Mit der vorliegenden Arbeit soll nicht nur eine theoretische Einordnung und Reflektion der geleisteten praktischen Archivierung und Dokumentation des Schriftenbestandes erfolgen, sondern auch dem Aufruf des Archivars und Kulturtheoretikers Phillip Messner nach einer stärkeren gegenseitigen Rezeption zwischen den praktischen Archivwissenschaften und den Ansätzen des kunst- und kulturwissenschaftlichen Archivdiskurses¹⁵, Folge geleistet werden.

¹⁰ So befinden sich Objekte seiner Sammlung heute beispielsweise in der Dauerausstellung des Louvre (Vgl. Homberger, *In Memoriam*, S.10), aber auch das Metropolitan Museum of Art in New York und das Musée du Quai Branly in Paris, um nur ein paar zu nennen, besitzen Objekte aus der Sammlung Himmelheber.

¹¹ Vgl. Oberhofer, Guyer, Einleitung, S.20.

¹² Vgl. Lutz, Vorwort, S.8.

¹³ Das Forschungsprojekt „Hans Himmelheber - Kunst Afrikas und verflochtene Wissensproduktion“ befindet sich unter der Leitung von Prof. Dr. Gesine Krüger, Professorin für neuere Geschichte am historischen Seminar der Universität Zürich und Dr. Michaela Oberhofer, Kuratorin für die Kunst Afrikas und Ozeaniens am Museum Rietberg in Zürich.

¹⁴ Einen herzlichen Dank gilt an dieser Stelle Esther Tisa-Francini, der Leiterin der Provenienzforschung und des Archivs im Museum Rietberg, unter deren Ägide die Archivierung stattfand.

¹⁵ Vgl. Messner, *Das Archivische*, S.299.

In seiner Arbeit *Das Archivische. Konfigurationen zwischen Kunstdiskurs, Geschichtswissenschaft und Verwaltungspraxis* diagnostizierte Messner einen „anhaltenden Zustand der Sprachlosigkeit“¹⁶ zwischen praktischen Archivaren und kulturwissenschaftlichen Archivtheoretikern. Er plädierte für einen verstärkten Austausch und legte der Archivwissenschaft nahe, sie solle sich

Als Fachwissenschaft mit einer deutlichen Tendenz zur Hermetik, [...] unbedingt mit dem Ideen des Archivs, wie sie ausserhalb der Disziplingrenzen verhandelt werden, auseinandersetzen, um ihr Erkenntnispotenzial für die eigene Disziplin nutzbar zu machen.¹⁷

Einen Weg aus der Sprachlosigkeit sah Messner dabei in der Nutzung der archivtheoretischen Ansätze, wie sie sich aus dem französischen Poststrukturalismus basierend auf Michel Foucault und Jaques Derrida entwickelt haben und von Theoretikern wie Eric Ketelaar und Tom Nesmith weiterentwickelt wurden.¹⁸

In einem ersten Schritt soll daher zuerst eine Verortung des Schriftenarchives in dieser Debatte um einen erweiterten Archivbegriff vorgenommen werden. Meine Archivierung und die von mir geschaffene Ordnung des Bestandes sollen dabei auf die von Eric Ketelaar postulierten „stillen Narrative“¹⁹ hin untersucht werden, welche bei der Archivierung generiert und in die Archivordnung eingeschrieben wurden.

In einem zweiten Schritt soll das Archiv unter dem Aspekt seiner Benutzung beleuchtet werden. Es soll dabei ausgeführt werden, wie das Archiv gehandhabt wird, welche Praktiken sich bisher in den Bereichen Forschung, Ausstellungswesen und Kunst um die Himmelheber-Schriftenbestände entwickelt haben und welche zusätzlichen Bedeutungsebenen durch die Nutzung des Archives in die Bestände eingeschrieben werden. Zum Abschluss der theoretischen Reflexion der Archivierung soll ausserdem eine Reflexion zu den Möglichkeiten einer Dekolonisierung von Museumsarchiven aus der Kolonialzeit vorgenommen werden. Nach der theoretischen Einordnung folgt schliesslich das Findmittel, welches als praktischer Teil dieser Arbeit im Verlauf der letzten drei Jahre erstellt wurde und welches nun als Verzeichnis des schriftlichen Nachlasses von Hans und Ulrike Himmelheber fungiert.

¹⁶ Vgl. Messner, *Das Archivische*, S.299.

¹⁷ Ebd. S.303.

¹⁸ Vgl. Ebd. S.299.

¹⁹ Vgl. Ketelaar, *Tacit Narratives*, S.131.

2. Das Archiv aktivieren

Das Selbstverständnis, welches Archivar*innen von ihrer Arbeit und der Rolle von Archiven hatten, kreiste bis in die 1970er so gut wie unangefochten um Konzepte der neutralen Bewahrung und Zugänglichmachung von Dokumenten. Sie verstanden sich nicht als Interpreten der Dokumente, sondern als „passive guardian[s] of an inherited legacy“²⁰ und hatten zum Ziel, einen geordneten, unmittelbaren Zugang zur Vergangenheit durch das pure Bewahren und Sichern von Dokumenten zu ermöglichen²¹.

Die Konzeptualisierung der Vermittlung von Wissen, welche diesem Selbstbild zugrunde liegt, wurde von Denkern des französischen Poststrukturalismus – allen Voran von Michel Foucault – grundsätzlich angezweifelt.²² Wissen ist nach Foucault fundamental an die Medien seiner Vermittlung gebunden und wird von diesen nicht einfach wiedergegeben, sondern von ihnen geformt.²³ Foucault nutzte dabei den Begriff des Archives aber nicht zur Bezeichnung einer Institution, sondern als abstrakten Begriff, der das „allgemeine [...] System der Formation und der Transformation [von] Aussagen“²⁴ bezeichnet. Das Archiv ist bei Foucault also „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann“²⁵ und nicht unbedingt der Aufbewahrungsort von amtlichen Dokumenten.

Philipp Messner weist darauf hin, dass dieser abstrakte Archivbegriff erst in den 1990er Jahren – besonders angefeuert von Jaques Derridas Werk *Mal d'Archive*²⁶ – mit dem Archiv als Institutionen kurzgeschlossen wurde.²⁷ Während der postmodern informierte Archivbegriff in den Kulturwissenschaften und der Gegenwarts-

²⁰ Vgl. Cook, *Archival Science and Postmodernism*, S.4.

²¹ Vgl. beispielsweise Brothman, *Orders of Value*, S.83 und Cook, *Archival Science and Postmodernism*, S.16.

²² Vgl. Messner, *Das Archivische*, S.283.

²³ Vgl. Ebd. S.284.

²⁴ Foucault, *Archäologie des Wissens*, S.188, zitiert nach Ebeling/ Günzel, Einleitung, S.17.

²⁵ Ebd. S.187, zitiert nach Messner, *Das Archivische*, S.284.

²⁶ Prominente frühe Reaktionen auf *Mal d'Archive* waren beispielsweise die Arbeiten von Brien Brothman, der sich als einer der Pioniere der postmodernen Archivtheorie, in *The Limit of Limits. Derridean Deconstruction and the Archival Institution* und *Declining Derrida. Tensegrity and the Preservation of Archives from Deconstruction* auf Derrida bezog.

²⁷ Vgl. Beispielsweise den Sammelband *The Archive* von Charles Merewether, welcher neben Essays von zeitgenössischen Künstlern, welche sich mit dem Archiv befassen auch Texte von Derrida und Foucault aufnahmen (Vgl. Merewether, *The Archive*, 2006) aber vgl. auch Messner, *Das Archivische*, S.284.

kunst²⁸ darauf hin eine Blüte erlebte und stark rezipiert wurde, so traf dies im Bereich der Archivwissenschaft nur begrenzt zu.²⁹ Nichtsdestotrotz entwickelte sich seit dem Beginn der 1990er Jahre eine vielfältige und intellektuell enorm anregende Sparte im Bereich der Archivtheorie, welche postmoderne Ideen zum Archiv aufnahmen.

Archivtheoretiker*innen wie der eminente kanadische Wissenschaftler und Archivar Brien Brothman³⁰ schrieben schon Anfang der 1990er Jahre – also noch vor der Veröffentlichung von *Mal d'Archive* – über die Notwendigkeit, die Entwicklungen der poststrukturalistischen Ansätze in die Archivtheorie aufzunehmen.³¹ Auch der Historiker, Archivar und Archivtheoretiker Terry Cook bediente sich einer postmodernen Herangehensweise in seinen Arbeiten.³² Er wies unter anderem darauf hin, dass Archivar*innen die Idee, dass die in den Archivordnungen und Bestandsbeschreibungen genutzte Sprache, eine wertfreie Wiedergabe einer vorher schon bestehenden Realität seien, verwerfen müssen.³³ Tom Nesmith untersuchte in seinem Artikel *Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives*, welche Auswirkungen die Anwendung einer solchen postmodernen Perspektive auf die Arbeit von Archivar*innen hat.

Die althergebrachte Vorstellung, dass Archivarbeit am effektivsten sei, wenn sie „unobtrusive or largely invisible“³⁴ ist und die archivierende Person daher hinter der Archivordnung verschwinden sollte, um die wahre, neutrale Aussage und Ordnung der Dokumente nicht zu verfälschen oder zu beeinflussen, wurde durch diese neue Perspektive vollkommen umgekrempelt: Archivar*innen formen durch jede Entscheidung und durch jeden Handgriff das Wissen, welches in den Dokumenten liegt und aus ihnen abrufbar ist mit, und kreieren dabei gleichzeitig neues Wissen.³⁵ Laut Nesmith sind der persönliche und soziale Hintergrund, die Berufsnormen und das

²⁸ Zur Nutzung von Archiven in der Gegenwartskunst, Vgl. Kapitel 3.4 zur archivbezogenen zeitgenössischen Kunstpraxis.

²⁹ Dies trifft besonders laut Phillip Messner besonders im Fall der europäischen Archivwissenschaft zu. Im englischsprachigen Raum wurden postmoderne Archivtheorien viel stärker rezipiert. (Vgl. Messner, *Das Archivische*, S.285 und 299.)

³⁰ Vgl. Duranti/ Franks, *Encyclopedia of Archival Writers*, S.77

³¹ Vgl. beispielsweise Brothman, *Orders of Value*.

³² Vgl. Franks/Duranti, *Encyclopedia of Archival Writers*, S.141- 144.

³³ Vgl. Cook, *Archival Science and Postmodernism*, S.17.

³⁴ Nesmith, *Seeing Archives*, S.28.

³⁵ Vgl. Ebd. S.26ff.

Selbstverständnis der Archivar*innen alles Faktoren, welche im Prozess der Archivierung Einfluss ausüben auf die Entstehung von „records which convey what we take to be reality, rather than merely reflect reality.“³⁶

Die genannten Autoren – zusammen mit anderen prominenten Vertretern wie beispielsweise dem südafrikanischen Archivar Verne Harris³⁷ und dem holländischen Archivar und Professor Eric Ketelaar, deren Zugänge zur Archivtheorie sich ebenfalls poststrukturalistischer Ansätze bedienen – hatten gemeinsam, dass sich ihr Blick sich zunehmend auf die Rolle des Archives als Institution, der Archivar*innen als Akteure und der Archivierung als Prozess richtete, welche wiederum allesamt das im Archiv enthaltene Wissen „formen und miterschaffen“³⁸. Sie alle betonen die Wichtigkeit einer eingehenden Reflektion des Archivierungsprozesses und -kontextes und verlangen eine Ablösung von einem berufsspezifischen Selbstverständnis, in welchem sich Archivar*innen als passive Bewahrer und Behüter einer unveränderlichen, fast schon naturgegebenen Dokumentensammlung verstehen³⁹. Die Entscheidungen, welche Archivar*innen treffen, formen Teil der Geschichte eines jeden Dokuments und ihre Selektionsprozesse bilden nicht den historischen Wert eines Dokuments ab, sondern generieren ihn erst durch die Platzierung im Archiv.⁴⁰

Die Unvermeidbarkeit des Einflusses, den eine Archivarin oder ein Archivar auf die von ihr geordneten, dokumentierten und bewahrten Dokumente hat, ist Teil der von Eric Ketelaar konzeptualisierten „stillen Narrative“, welche sich in den Dokumenten, den archivierenden Institutionen und Archivsystemen verbergen und welche dekonstruiert werden müssen, damit ein Archiv verstanden und genutzt werden kann.⁴¹ Deshalb ist es notwendig, dass die archivierende Person sich selbst offenlegt und die institutionellen sowie „sozialen, kulturellen, politischen, wirtschaftlichen

³⁶ Vgl. Nesmith, *Seeing Archives*, S.30.

³⁷Vgl. beispielsweise seine Arbeiten *Claiming less, Delivering More. A critique of positivist Formulations on Archives in South Africa*, in welcher er die Dekonstruktion als Mittel gegen das veraltete Selbstverständnis südafrikanischer Archivalie ins Feld führte. (Vgl. Harris, *Claiming less, Delivering More*, S.139f.)

³⁸ Vgl. Nesmith, *Seeing Archives*, S.27.

³⁹ Cook, *Archival Science and Postmodernism*, S.3f., Ketelaar, *Tacit Narratives*, S.136 und Nesmith, *Seeing Archives*, S. 27ff.

⁴⁰ Vgl. Brothman, *Orders of Value*, S.91, aber auch Nesmith, *Seeing Archives*, S.32.

⁴¹ Vgl. Ketelaar, *Tacit Narratives*, S.131.

und religiösen⁴² Rahmenbedingungen analysiert werden, welche den Kontext einer Archivierung bildeten und welche die stillen Narrative eines Archives mit bestimmen.⁴³

Neben dem Kontext der Entstehung des Archives und der Stationen, welche Dokumente vor ihrer Ankunft im Archiv durchlaufen, muss auch jede Re-Kontextualisierung und Verwendung der Dokumente daraufhin untersucht werden, welche neuen Bedeutungsebenen dadurch in die Dokumente eingeschrieben werden. Denn jede Nutzung eines Dokuments – sei dies bei der Archivierung, wissenschaftlichen Befragung, Interpretation, Ausstellung, Publikation oder anderweitigen Interaktion – aktiviert dieses und fügt ihm neue Bedeutungsebenen hinzu.⁴⁴

Eric Ketelaars Aufruf fasst zusammen, was dies in der Praxis bedeutet:

Archival intervention has to do with storytelling [...]. At every stage of the record's trajectory some 'archiver' [...] tells a story. We have to document these stories. In the first place to enhance the accountability of all 'archivers' for their decisions [...]. But also to rebuild the path records follow from creator to archives [...]. By whom, when, why, how was the archive created? Where was the Archive kept, in the safe or in the bedroom? Who used the archive in the first, second and nth place when, why, how? Who did the appraisal, when, why how? [...] All these stories constitute the genealogy of the record, more dynamic and more effective than the traditional provenancial and custodial history.⁴⁵

Die Auswirkungen, welche die Verwendung eines auf diese Weise durch kulturwissenschaftliche Ansätze erweiterten Archivbegriffes auf das Schriftenarchiv von Hans Himmelheber hat, soll an dieser Stelle nun näher betrachtet werden. Es soll versucht werden, Ketelaars Forderung nach einer Analyse der Genealogie des schriftlichen Nachlasses, seiner Bearbeitung, Archivierung und darauffolgenden Aktivierung nachzukommen.

Das erwähnte Forschungsprojekt, welches sich in einer Kollaboration zwischen dem Museum Rietberg und der Universität Zürich um das Archiv formiert hat, beruft sich explizit auf das auf Michel Foucault zurückgehende Archivverständnis und versteht unter dem Archiv von Hans Himmelheber alle Objekte, Schriften und Fotografien,

⁴² Kteleaar, Tacit Narratives, S.137.

⁴³ Vgl. Ebd.

⁴⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁵ Ebd. S. 140.

die er im Rahmen seiner Forschungsreisen zusammenstellte. Das „Archiv Hans Himmelheber“ umfasst in dieser Betrachtungsweise neben dem Schriftenarchiv also auch das Fotoarchiv sowie die Sammlung von Objekten, welche Himmelheber auf seinen Forschungsreisen erwarb und welche sich nun im Besitz des Museum Rietberg befinden.

Anstelle einer Kategorisierung der eigentlichen, physischen Dokumente, Fotografien und Objekte in verschiedene Archiv- und Sammlungstypen, wird bei dieser Herangehensweise deren Verflechtung zu einer Gesamtheit betrachtet, welche das „Spiel der Regeln, die in einer Kultur das Auftreten und das Verschwinden von Aussagen [...] bestimmen“⁴⁶ eben gerade konstituiert. Das Archiv wird in diesem Verständnis mit Foucault also zum „allgemeinen System der Formation und der Transformation der Aussagen“⁴⁷. Es lagert kein Wissen, sondern produziert es.⁴⁸ Die Objekte, Fotografien und Texte in diesem erweiterten Archiv sind dabei Teil eines zusammenhängenden, komplexen Systems der Wissensproduktion und beeinflussen sich in ihren Interpretationsmöglichkeiten gegenseitig.⁴⁹

Die verschiedenen Teile des Himmelheber-Archives sind dabei nicht nur theoretisch, sondern auch inhaltlich und materiell untrennbar verknüpft: So lagern im Schriftenarchiv beispielsweise diverse Abzüge von Hans Himmelhebers Fotografien, welche er seinen wissenschaftlichen Notizen oder anderen Dokumentensammlungen hinzugefügt hatte. Das Fotoarchiv, welches räumlich getrennt von den Schriften aufbewahrt wird, beinhaltet wiederum handschriftliche Notizen von Hans Himmelheber, genau wie die von ihm angelegte Sammlung von Kunstobjekten teilweise kurze schriftliche Notizen aus seiner Hand beinhaltet. Inhaltlich zeigen die Fotografien wiederum oftmals von ihm vor oder nach der Aufnahme erworbene Objekte, während in seinen Schriften sowohl der fotografische Akt als auch Himmelhebers Beobachtung, Erforschung und Erwerb der Objekte dokumentiert wird.

Ich möchte argumentieren, dass daher jegliche Interaktion, welche vor, während und nach der Archivierung des schriftlichen Nachlasses an den Dokumenten vorge-

⁴⁶ Foucault, *Über die Archäologie der Wissenschaften*, S.902, zitiert nach Ebeling/ Günzel, *Einleitung*, S.17f.

⁴⁷ Foucault, *Archäologie des Wissens*, S.188, zitiert nach Ebeling/ Günzel, *Einleitung*, S.17.

⁴⁸ Vgl. Ebeling/ Günzel, *Einleitung*, S.17.

⁴⁹ Dies soll in Kapitel 3 tiefergehend ausgeführt werden.

nommen wurde, nicht nur die Dokumente aktiviert und ihnen neue Bedeutungsschichten hinzufügt, sondern dass eine solche Interaktion jeweils das gesamte Archiv über unzählbare inhaltliche und materielle Verknüpfungspunkte aktiviert und weiterentwickelt.

Das Schriftenarchiv und seine von mir generierte und festgeschriebene Ordnung sind also nur ein Teil der „Spielregeln“, welche im erweiterten Archiv die Grenzen des Sagbaren⁵⁰ definieren. Es gilt nun, einen näheren Blick auf den Weg der Dokumente ins Archiv, den Prozess der Archivierung und das Generieren der Archivordnung zu werfen, um die in der Archivordnung eingeschriebenen Regeln freizulegen, ihre *Stillen Narrative* zu untersuchen und zu bedenken, wie diese mit den anderen Teilen des erweiterten Archives von Hans Himmelheber interagieren.

Inhaltlich umfasst der schriftliche Nachlass Schriften von Hans und – zu einem weit geringeren aber doch bedeutsamen Teil – Ulrike Himmelheber, weshalb der schriftliche Nachlass auch als *Schriftennachlass Hans und Ulrike Himmelheber* betitelt wurde. Enthalten sind neben Feldnotizen⁵¹- und -tagebüchern⁵² auch Manuskripte⁵³, Vortrags⁵⁴- und Vorlesungsskripte⁵⁵, Unterlagen zur Vorbereitung, Finanzierung und Durchführung der Forschungsreisen⁵⁶, umfassende Dokumente zum Verkauf von Sammlungsobjekten⁵⁷ sowie eine fast sieben Jahrzehnte umspannende Korrespondenz⁵⁸.

Hans Himmelheber war ein akribischer Bewahrer des eigenen schriftlichen Outputs, besonders – aber nicht ausschliesslich – im Fall von wissenschaftlich oder wirtschaftlich relevanten Dokumenten wie Feldnotizen, Feldtagebüchern und Manuskripten, aber auch Rechnungen, Warenbüchern und Transportdokumenten für die Sammlungen, mit denen er einen grossen Teil seines Lebensunterhaltes finanzierte. Dass Hans Himmelheber seine wissenschaftlichen Notizen und Dokumente aufbewahrte,

⁵⁰ Vgl. Foucault, *Archäologie des Wissens*, S.187, zitiert nach Messner, *Das Archivische*, S.284.

⁵¹ Vgl. Museum Rietberg, *Schriftenarchiv Himmelheber*, HH.01-01.

⁵² Vgl. Ebd., HH.01-02.

⁵³ Vgl. Ebd., HH.04-01.

⁵⁴ Vgl. Ebd., HH.04-03.

⁵⁵ Vgl. Ebd., HH.04-05.

⁵⁶ Vgl. Ebd., HH.01-03 und HH.01-04

⁵⁷ Vgl. Ebd. HH.03.

⁵⁸ Vgl. HH.02, aber auch HH.01-06.

lag zum einen an der Tatsache, dass er sie als Grundlage für seine wissenschaftliche Arbeit nutzte. Seine wissenschaftlichen Notizensammlungen weisen beispielsweise darauf hin, dass er noch Jahrzehnte nach der Erstellung von Feldnotizen immer wieder auf diese zurückgriff und die Dokumente neu zusammenstellte, je nachdem, woran er gerade arbeitete. Dies zeigt sich einerseits an der Tatsache, dass Dokumente aus unterschiedlichen Zeitperioden zu neuen Themenverbänden zusammengestellt worden waren. Andererseits auch an den teilweise an ihnen angebrachten Notizen, die – sichtbar an der sich verändernden Handschrift – offensichtlich aus unterschiedlichen Zeiträumen stammen. (Um diese von Himmelheber gefertigten Zusammenstellungen, welche oft wichtige Einblicke in seine wissenschaftliche Arbeitsweise ermöglichen, nicht aufzulösen und gleichzeitig die Auffindbarkeit der Dokumente zu gewährleisten wurde ein ausführliches System von Querverweisen im Findmittel eingeführt.) Die Himmelheber-Schriften waren also bis zu seinem Tod immer wieder in Bewegung, wurden getrennt und neu aneinandergeheftet.

Die Dokumente, welche sich heute im Museum Rietberg befinden, stammen fast alle aus der Nachkriegszeit, da ein bedeutender Teil der bis dahin erstellten Schriften und Notizen bei einem Luftangriff auf Karlsruhe im Jahr 1942 zerstört wurden.⁵⁹ Hans Himmelheber hinterliess die Schriften nach seinem Tod im Jahr 2003 in seinem damaligen Wohnort Heidelberg. Etwa fünf Jahre später transportierte sein eingangs erwähnter Stiefsohn Eberhard Fischer die Schriften nach einer Durchsicht in die Schweiz. Bei der Durchsicht sortierte er einige Dokumente aus, so beispielsweise einige Familienbriefe, Korrespondenz mit dem Rotary Club und dem Erich Röth Verlag sowie Teile der Buchhaltung. Bei diesem Prozess wurden Teile des Nachlasses neu geordnet, weshalb er an gewissen Stellen, besonders im Bereich der Korrespondenzen, nicht mehr der von Hans Himmelheber hinterlassenen Ablageordnung entsprach.⁶⁰

Dieses etwa 5,2 Laufmeter umfassende Dokumentenkonvolut wurde 2016 schliesslich nach einer Sichtung durch die Leiterin des Archives, Esther Tisa-Francini, als

⁵⁹ Für eine Bestandsaufnahme des Verlusts, Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.05-02 Dossier Fliegereschäden.

⁶⁰ Gerade die allgemeine Korrespondenz (Vgl. HH.02), welche von dieser Neuordnung betroffen war, wurde jedoch bei der Archivierung sowieso vollkommen aus ihrem alten Ablagesystem gelöst und nach Jahr, Institution und schliesslich einzelner Korrespondent geordnet.

Schenkung dem Museum Rietberg übergeben, wo ich sie 2017 und 2018 verzeichnete und archivierte. 2019 kam ein weiteres Konvolut von etwa 1.5 Laufmetern aus dem Besitz von Eberhard Fischer dazu. In diesem Falle wurde von mir selbst eine Sichtung und Grobaufnahme der Dokumente durchgeführt. Einige wenige Dokumente über die erweiterte Familie von Ulrike Himmelheber beließ ich dabei im Besitz der Familie, da sie mir zu wenig Bezug zur Person von Hans Himmelheber zu haben schienen, um in seinem Nachlass verwahrt zu werden. Die von mir letztendlich ausgewählten Dokumente wurden ebenfalls ins Museum überführt, 2019 und 2020 in einem zweiten Archivierungsschub verzeichnet und so in den Nachlass integriert. Dies führte dazu, dass das in Kapitel 6 vorliegende Findmittel nunmehr eine Art zweite und erweiterte Auflage darstellt. Dies führte dazu, dass in gewissen Bereichen, wie etwa bei den wissenschaftlichen Notizen und den Feldnotizen, die Inventarnummern nicht mehr wie zuvor (grob) nach chronologischen Kriterien geordnet sind, sondern die neuen Bestände quasi hinten angefügt wurden. Bis heute befindet sich das Archiv jedoch im Flux, da sich gewisse Dokumente nach wie vor im Besitz der Familie von Hans Himmelheber befinden und allenfalls noch in den Nachlass eingegliedert werden könnten.

Wie also hat die Biographie dieser Dokumente die heutige Ordnung des Himmelheber-Schriftenarchives beeinflusst? Diese Frage stellt sich im Falle von schriftlichen Nachlässen mit einer besonderen Dringlichkeit, da sie – wie Phillip Messner zurecht anmerkt – nicht im klassischen Provenienzprinzip eines Verwaltungsarchiv entstehen und die archivische Ordnung daher „in diesen Fällen unweigerlich eine interpretierende [ist] und damit auch ein kritisches Selbstverständnis der archivierenden Person und Institution von eminenter Bedeutung.“⁶¹

Die Institutionen, welche die Rahmenbedingungen für die Archivierung von Dokumenten konstituieren, üben dabei eine enorme Macht über die Art aus, wie die in ihnen gelagerten Dokumente gelesen und beurteilt werden.⁶²

Die Deutungshoheit, welche Archive durch ihr gegen Aussen getragenes Selbstverständnis und ihre Hoheitsfunktion über die Bestände, aber oft auch durch ihre Architektur und Lage suggerieren, legt eine neue Bedeutungsschicht auf alle in ihnen ge-

⁶¹ Messner, *Das Archivische*, S.302.

⁶² Vgl. Nesmith, *Seeing Archives*, S.32 ff.

lagerten Dokumente. Die zur Archivierung auserwählten Dokumente erlangen einen besonderen, fast schon erhabenen Status, der eine Betrachter*in zu einer spezifischen Lesart heranzführt.⁶³ Der Moment der *Archivalisierung* – den Eric Ketelaar als Moment der Beurteilung der Archivwürdigkeit eines Dokumentes konzeptualisierte und in Abtrennung zum Moment der eigentlichen Archivierung verstand⁶⁴ – adelt das Dokument so gewissermassen und verleiht ihm das Siegel historischer Relevanz, welche eng mit der Institution verknüpft ist, die das Dokument beherrscht. Das Himmelheber-Schriftenarchiv hat als Teil eines Museumsarchives einerseits und als Teil eines erweiterten Gesamtarchives andererseits eine institutionelle Rahmung, welche den Fokus implizit auf bestimmte Aspekte des Archives legt.

Angesichts der Tatsache, dass ein Kunstmuseum primär eine Sammlung von Kunstobjekten beherbergt, formt das Museum Rietberg als Museum für aussereuropäische Kunst die Erwartung, dass ein in ihm verwahrtes Archiv einen relevanten Bezug zu diesen Objekten haben muss. Der Umstand, dass das Museum Rietberg tatsächlich Objekte aus der Sammlungstätigkeit von Hans Himmelheber besitzt, übt automatisch eine formende Kraft auf jede konzeptuelle Einteilung und Ordnung der Archivalien durch eine Archivarin aus, die dazu führt, dass „Kunstobjekte“ als relevante Kategorie in der Anordnung erkannt und berücksichtigt werden.

Es ist also kaum verwunderlich, dass ich in der Archivordnung daher Kategorien wie „Rechnungen für den Verkauf von Kunstobjekten“⁶⁵ in Abtrennung von „Rechnungen zum Verkauf von zoologischen Sammlungen“⁶⁶ erschuf, obwohl Hans Himmelheber seine Rechnungen in den meisten Fällen nicht nach Objekttypus geordnet hatte. Dasselbe gilt für die Präsenz des schon vor der Ankunft des Schriftenarchives im Museum gelagerten fotografischen Bestandes. Seine Existenz förderte die Entstehung von Knotenpunkte in der Archivordnung, wie „Dokumente zu Photographien von den Expeditionen“⁶⁷ oder „Rechnungen für den Verkauf von Photographien und

⁶³ Vgl. Nesmith, *Seeing Archives*, S.32.

⁶⁴ Vgl. Ketelaar, *Tacit Narratives*, S.133.

⁶⁵ Vgl. Museum Rietberg, *Schriftenarchiv Himmelheber*, HH.03-02.04.

⁶⁶ Vgl. Ebd., HH.03-02.02.

⁶⁷ Vgl. Ebd., HH.01-05.04.

Tonaufnahmen⁶⁸, welche das Schriftenarchiv an das Fotoarchiv andockungsfähig machen sollten.

Diese Dynamik wurde noch verstärkt durch die Tatsache, dass eine weitere Rahmenbedingung der Archivierung die Existenz des erwähnten Forschungsprojektes war, in dessen Verlauf die Wissensproduktion im erweiterten Archiv von Hans Himmelheber untersucht werden sollte, was die Erstellung von Verknüpfungspunkten zwischen Schriftenarchiv, Objektsammlung und Fotoarchiv weiter begünstigte. Besonders die einzelnen Forschungsinteressen der am Projekt beteiligten Wissenschaftlerinnen hatten eine subtile, formende Wirkung auf meine Betrachtungsweise des Archives: So ist die Entstehung einer Kategorie wie HH.04-05, die spezifisch Dokumente zu Hans Himmelhebers akademischer Arbeit in den USA beinhaltet, zwar keineswegs unlogisch, aber auch auf keine Art und Weise in den Dokumenten „naturgemäss“ angelegt gewesen, da sich diese Unterkategorie aus Dokumenten aus verschiedenen, von Hans Himmelheber separat eingepackten Mappen zusammensetzte. Angesichts der Tatsache, dass ein im Projekt beinhaltetes Forschungsfeld Hans Himmelhebers Tätigkeiten in den USA bearbeitet, stützte meine Wahl dieser Einteilung gegenüber anderen möglichen Kategorisierungen. (So hätten seine Vorlesungsnotizen an der Columbia University beispielsweise auch bei seinen Vortragsunterlagen einsortiert werden können, seine Bibliothekskarten aus seinem Aufenthalt bei den „persönlichen Dokumenten“ und seine restlichen Notizen bei den „themenspezifischen Notizen“).

Innerhalb dieser institutionellen Rahmenbedingungen schliesslich, bewegt sich die archivierende Person als Akteurin, welche wiederum durch ihre eigene Weltsicht sowie das eigene Selbstverständnis den Umgang mit den Dokumenten, ihre Ordnung und ihre Deutung beeinflusst. Im Falle des schriftlichen Nachlasses von Hans Himmelheber war die archivierende Person keine professionelle Archivarin, sondern eine Historikerin ohne vorhergehende Archivierungserfahrung, was die Sicht auf historische Dokumente beeinflusste. Mein Blick auf die Archivierung war stark von der Warte der *Archiv-Nutzerin* geprägt, da dies für gewöhnlich meine Position bei der Interaktion mit Archivmaterial ist.

⁶⁸ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.03-02.03.

Brien Brothman merkte in *Orders of Values* beiläufig an, dass „Archivists observations that most historians have an insatiable appetite for every scrap of paper, that they regard most documents as having some redeeming historical value, are probably not far off the mark“⁶⁹

Was ein Scherz unter Archivar*innen sein mag, hat sich in der Archivierung des schriftlichen Nachlasses von Hans Himmelheber nur allzu sehr bewahrheitet. Unterstützt von der fast schon luxuriösen Situation, keinerlei Platzeinschränkungen für das Archiv auferlegt bekommen zu haben, konnte sich meine, durch die Brille einer Historikerin durchgeführte, Sicht der Dokumente voll entfalten: Neben den, durch die Interessen des Forschungsprojektes und der Institution als klar „wertvoll“ designierten Dokumenten wie Feldnotizen, Sammlungslisten, Tagebüchern und Manuskripten, wurde beispielsweise auch Himmelhebers private Haushaltsbücher und für die Buchhaltung angelegte Sammlungen von Kassenzettel für private Ausgaben übernommen. Obwohl diese privaten finanziellen Dokumente kaum von Interesse für die momentan an das Archiv gerichteten Forschungsfragen oder für den Gebrauch innerhalb der Museumsinstitution sind, so war es doch nicht schwer, in ihnen den „redeeming historical value“ zu sehen und in keinem Moment in Betracht zu ziehen – wie dies bei einer Archivierung in anderen Institutionen oder durch professionelle Archivar*innen vielleicht der Fall gewesen wäre – sie schlicht zu kassieren. Es handelt sich hier also um eine Situation, in welcher die formenden Kräfte von Institutionen und Interessen von der Weltsicht der archivierenden Person zu einem gewissen Mass überlagert wurden. Genau dies sind die Momente, in welchen Dokumente durch ihre Platzierung im Archiv zu einem Sonderstatus kommen, der sie für eine bestimmte Betrachtungsweise designiert: Die Kassenzettel wurden durch ihre Platzierung im Archiv einer prestigeträchtigen Institution zu historisch relevanten Dokumenten.⁷⁰ Diese institutionellen und persönlichen Rahmenbedingungen formten folglich allesamt die von mir konzipierte Archivordnung und Bewertung der Dokumente. Unzählige persönliche Annahmen, Urteile und Interpretationen formten die von mir genutzte Kategorisierung der Dokumente mit und überlagerten, rezipierten oder verstärkten gleichzeitig die Bedeutungsebenen, die durch vorherge-

⁶⁹ Brothman, *Orders of Values*, S.87.

⁷⁰ Vgl. Nesmith, *Seeing Archives*, S.32.

hende Aktivierungen der Bestände durch andere Akteure in dieselben eingeschrieben wurden. Dieses vielschichtige Bedeutungsnetzwerk, welches sich wiederum in ständiger Interaktion mit anderen Objekten innerhalb des erweiterten Archives befindet, kann hier unmöglich ganzheitlich ins Auge gefasst werden, weshalb hier nur zwei Beispiele für diese umfassenden Stillen Narrative in der Archivordnung analysiert werden sollen, welche sich durch das ganze Archiv ziehen und es von Grund auf mitstrukturieren: Die Nutzung kolonial konnotierter Kategorien und die Erschaffung der Kategorien „Expeditionen“⁷¹ und „Wissenschaftliche Arbeit“⁷² im Findmittel.

Hans Himmelhebers Forschungsreisen in den Jahren von 1933 bis 1976 ziehen sich von der Kolonialzeit bis in die postkoloniale Ära, und seine Forschungskategorien waren teilweise eindeutig kolonial geprägt. Dies ist besonders der Fall für seinen Umgang mit der Kategorie des Stammes, welche er für die Ordnung seiner Feldforschung⁷³ und der Dokumentation seiner Objektsammlungen⁷⁴ nutzte. So hatte er beispielsweise einen beträchtlichen Teil der Feldnotizen seiner Forschungsreisen in oberster Kategorie nach „Stämmen“ geordnet und meist erst in zweiter Kategorie nach der Forschungsreise, auf welcher die Notizen angefertigt wurden.

Die Kategorie des Stammes war während der Kolonialzeit eng mit kolonialer Machtausübung verbunden und eine geläufige Einteilungsform afrikanischer Gesellschaften sowohl in der Wissenschaft wie auch – teilweise bis heute – in Laienkreisen.⁷⁵ Das Bild, welches von dem Begriff sowie der Nutzung von konkreten „Stammesnamen“ transportiert wird, ist das einer primitiven, nicht sehr komplexen, primär auf Verwandtschaftsverhältnissen beruhenden gesellschaftlichen Organisationsform, in welcher jede in ihr lebende Person eine essentielle, an den Stamm gebundene Identität hat. Komplexe, heterogene persönliche Identitäten, gesellschaftliche Durchmischung und die Existenz ausdifferenzierter, vielschichtiger gesellschaftlicher Organisationsformen werden mit diesem Begriff nivelliert oder voll-

⁷¹ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01.

⁷² Vgl. Ebd. HH.04.

⁷³ Vgl. dazu Beispielsweise Ebd. HH.01-01.07 oder HH.01-01.10.

⁷⁴ Vgl. Ebd., HH.03-06.01.

⁷⁵ Für die Rolle des Stammeskonzeptes während der Kolonialzeit vgl. beispielsweise Mamdani, *Citizens and Subject*, S.79f. Die Langlebigkeit des Konzeptes im deutschen Sprachgebrauch zeigt beispielsweise die Verwendung der Begriffes in deutschen Schulbüchern. (Vgl. Awet, *Die Darstellung Subsahara-Afrikas*, S.144f.)

kommen negiert. Der Begriff gilt daher in der zeitgenössischen deutschsprachigen Forschung als kolonial belastet und wird in Verbindung mit den Gesellschaften Afrikas weitgehend vermieden.⁷⁶ Das Wissen, welches in Himmelhebers Notizen über afrikanische Gesellschaften enthalten ist, wurde durch seine Ordnung nach „Stämmen“ also nach kolonialen Mustern geordnet. Diese Einteilung in sich selbst wiederum produzierte neues Wissen und neue Bedeutungsebenen, durch deren Linse afrikanische Gesellschaften bei der Lektüre der Dokumente betrachtet werden.

Bei der Archivierung des schriftlichen Nachlasses von Hans Himmelheber stellte sich also die Frage, wie mit den vom ihm in seiner Forschung genutzten, heute jedoch als kolonial belastet erkannten Kategorien, umzugehen ist, denn die Ethnologin Alyssa Grossmann stellt zurecht fest, dass während beispielsweise das Organisieren und Bezeichnen ethnologischer Objekte in Museumsarchiven (aber auch in Lagern und Katalogen)

diese Gegenstände zwar wissenschaftlich lesbar und weiterer Recherche zugänglich macht, [...] diese Aktivitäten in letzter Hinsicht beschränkt sind: Denn sie halten diese Objekte in ideologisch begrenzten Kategorien gefangen.⁷⁷

Um das Material auffindbar zu machen und die interne Logik von Himmelhebers Forschung zu bewahren, wurden die Dokumente von mir in der Ordnung und Aufteilung belassen, in welcher sie von Himmelheber selbst abgelegt worden waren.⁷⁸ Die einzelnen Konvolute tragen daher in Findmittel Namen wie „Feldnotizen zu den Senufo“⁷⁹ oder „Feldnotizen zu den Baule“⁸⁰ Die Archivordnung rezipiert also die kolonial konnotierten Kategorien und zeichnet diese nach, was wiederum zu einer erneuten Aufladung dieser Deutungsebene der Dokumente führt.

Die Entscheidung, die Kategorisierung von Hans Himmelheber im Schriftenarchiv zu übernehmen, aktiviert und beeinflusst auch die anderen Teile des erweiterten Archives. Wenn Dokumente, welche Bezug auf Objekte in der Sammlung nehmen, nach ethnischen Kategorien geordnet sind, entsteht dadurch eine Bekräftigung der ethnischen Kategorisierung dieser Objekte. Jede Bestätigung der „Stammeskatego-

⁷⁶ Vgl. Nuscheler/ Ziemer, Einleitung, S.10f.

⁷⁷ Grossman, Kontrafaktische Provokationen, S.13.

⁷⁸ Es gibt im Falle der säuberlich von ihm beschrifteten Ordner keinerlei Grund anzuzweifeln, dass die Ablageordnung nach seinem Tod verändert wurde.

⁷⁹ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01-01.08.

⁸⁰ Vgl. Ebd. HH.01-01.09.

rie“ im erweiterten Archiv löst somit eine weitere Einschreibung dieser Kategorie in die restlichen Bestände aus.

Neben solchen Fällen, in denen bestehende koloniale Kategorien bewusst weiterverwendet wurden und so alte Deutungsebenen nicht durchbrochen wurden, schrieb die von mir konzipierte Archivordnung den Dokumenten aber auch komplett neue Bedeutungen ein. Ein solcher Fall waren die bei der Archivierung kreierten Kategorien „Expeditionen“ und „Wissenschaftliche Arbeit“ als ordnende Elemente der Bestände. Hier geschah einerseits die Übernahme des von Himmelheber oft genutzten Begriffes „Expedition“ und andererseits eine Separierung der „Expeditionen“ von der Wissenschaft und daher scheinbar auch von dem Ort, an dem Wissen produziert wurde.

Beim Begriff „Expedition“ existiert eine ähnliche, wenn auch vielleicht weniger ins Auge stechende Dynamik als bei den oben besprochenen „Stammes“-Kategorien: Eine Expedition trägt neben der Bedeutung einer simplen Forschungsreise die Bedeutung mit sich, eine Forschungsreise in „unerschlossene Gebiete“⁸¹ zu sein. Das erforschte Gebiet und seine Bewohner*innen werden dabei als das wilde, unbekannte Andere konstruiert, welches durch den Blick des Forschenden erkannt und erschlossen werden kann.⁸²

Die Nutzung dieses aufgeladenen Begriffes wird durch die Abgrenzung der „Expeditionen“ von der „Wissenschaftlichen Arbeit“ noch verschärft. Himmelhebers wissenschaftlicher Output basierte zu einem enormen Teil auf den von ihm auf den Forschungsreisen gemachten Beobachtungen, Notizen, Fotografien und den dabei studierten und gesammelten Objekten, und ist in Realität nicht von diesen zu trennen. Der Grund für die Trennung der beiden Kategorien bei der Archivierung ist die Existenz einer grossen Menge von organisatorischen und administrativen Dokumenten⁸³ sowie einer Reihe von Tagebüchern⁸⁴ und von Himmelheber selbst spezifisch in den „Expeditions“-Kontext gesetzten Korrespondenzsammlungen⁸⁵, welche im Bereich der wissenschaftlichen Arbeit fehl am Platze gewesen wären. Die von

⁸¹ Vgl. Duden, Expedition.

⁸² Ganz zu schweigen von der veralteten, militärischen Bedeutung des Wortes, welche einen Feldzug bezeichnete. (Vgl. Duden, Expedition)

⁸³ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01-03 und HH.01-04.

⁸⁴ Vgl. Ebd. HH.01-02.

⁸⁵ Vgl. Ebd. HH.01-06.

mir gewählte Lösung – also die Erschaffung der von der wissenschaftlichen Arbeit abgegrenzten Kategorie „Expeditionen“ – suggeriert jedoch, dass die eigentlichen Forschungsreisen nicht der Ort waren, an welchem Wissen generiert wurde. Es entsteht das implizite Narrativ eines Forschers, der in unerschlossene, wilde Gebiete reiste und sich zuhause dann an die Aufgabe machte, „Wissenschaft“ zu generieren. Die Realität, dass gerade die Forschungsreisen fast sämtliche Grundlagen für Himmelhebers wissenschaftlichen Output lieferten, wird dabei von den beiden Kategorien verschleiert. Gleichzeitig zeichnet es ein Bild von einem alleine arbeitenden Mann als singulären Akteur in der Wissensproduktion. Besonders afrikanische Akteure, seien dies Interviewpartner, Übersetzer, zufällige Begegnungen oder lokale Wissenschaftler, werden von dieser Kategorisierung stark in den Hintergrund gerückt. Auch von ihm auf den Forschungsreisen gesammelte Objekte und besonders die von ihm gemachten Fotografien, deren Dokumentation in der „Expeditions“-Kategorie eingereiht wurde⁸⁶, werden durch diese Kategorisierung implizit in den „vorwissenschaftlichen“ Bereich gerückt und ihre zentrale Rolle in der Wissensproduktion wird zu wenig berücksichtigt.

⁸⁶ Vgl. Ebd. HH.01-05

3. Praktiken der Archivnutzung

Die Praktiken, welche sich in Interaktion mit dem Schriftenarchiv entwickelten – von der Archivierung über die Erforschung und Ausstellung bis zur künstlerischen Verwertung des Archives – bedeuten, in den Worten von Eric Ketelaar, stets eine Aktivierung, denn „every action, intervention, interrogation and interpretation by creator, user and archivist is an activation of the record“⁸⁷. Diese Aktivierungen verändern wiederum den Charakter des Dokuments und des Archives und offenbaren seine „vielschichtigen und facettenreichen Bedeutungen“⁸⁸, indem sie neue Bedeutungsebenen hinzufügen.

Dieser Vorgang soll anhand eines ausgewählten Dokumentes aus dem schriftlichen Nachlass und der archivarischen, künstlerischen, kuratorischen und wissenschaftlichen Praktiken, welche sich im Museum Rietberg um das Dokument entwickelten, veranschaulicht werden: Dem Tagebuch, welches Hans Himmelheber auf seiner Forschungs- und Sammelreise durch den Belgischen Kongo Ende der 1930er Jahre verfasste.⁸⁹

Auf den folgenden Seiten soll also gezeigt werden, wie das Dokument nach seiner Ankunft im Museum in verschiedenen Zusammenhängen im Sinne Ketelaars „aktiviert“ wurde und welche Bedeutungen es durch diese Aktivierungen erhielt.

3.1 Das Tagebuch und seine Archivierung

Hans Himmelhebers längste Forschungs- und Sammelreise führte ihn in den Jahren 1937 bis 1939 durch Kamerun, Gabun und den damaligen Belgischen Kongo. Die letzten dreizehn Monate dieser Reise verbrachte er dabei im Belgischen Kongo um einerseits das lokale Kunstschaffen zu erforschen, wie er dies bereits auf seinen vorhergehenden drei Forschungsreisen in der Elfenbeinküste 1933 und 1934/35 sowie in

⁸⁷ Ketelaar, *Tacit Narratives*, S.137.

⁸⁸ Ebd. S.139. (Eigene Übersetzung)

⁸⁹ Vgl. Museum Rietberg, *Schriftenarchiv Himmelheber*, HH.01-02.01.

Alaska im Winter 1936/37 getan hatte⁹⁰, und andererseits, um im Auftrag von Museen und Galerien Kunstobjekte zu erwerben⁹¹. Himmelheber fertigte als begeisterter Fotograf auf dieser Reise fast 1500 Fotografien an.⁹²

Neben den Objekten, die er an seine Auftragsgeber weiterleitete, behielt er auch selber eine beachtliche Sammlung von Kunstobjekten, welche er auf dieser Reise erworben hatte.⁹³ Ein Teil dieser privaten Sammlung gelangte dann über Schenkungen seiner Erben ins Museum Rietberg und wurden 2019 und 2020 ein zentraler Bestandteil der Ausstellung „Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart“ welche sich der historischen und zeitgenössischen Kunst des Kongos widmete. Himmelhebers Reise, seine Objektsammlung und die von ihm gemachten Fotografien waren dabei der zentrale rote Faden der Ausstellung.

Das Tagebuch, welches Himmelheber auf einem Teil dieser Reise – vom ersten Januar 1939 bis nach seiner Heimkehr nach Deutschland zu Kriegsbeginn führte, ist die zentrale schriftliche Quelle für die Forschungsreise.⁹⁴ Es handelt sich dabei um rund 90 lose, mit Schreibmaschine getippte Seiten. Es ist wahrscheinlich, dass es sich dabei um das Originaltagebuch handelt, welches Himmelheber auch tatsächlich während seiner Reise geschrieben hatte. Diese Annahme basiert auf einer Reihe von Fakten: Neben der Tatsache, dass das Dokument sprachlich ganz klar in einer Gegenwartsperspektive der Reise verfasst wurde, hatte Himmelheber auf der Reise auch zweifellos eine Schreibmaschine dabei, wie die getippten Briefe, welche er im Verlauf der Reise an seine Gönner und Auftragsgeber schrieb, eindeutig zeigen.⁹⁵ Jedoch existiert eine Seite des Tagebuches in doppelter Ausführung, wobei es sich nicht um einen Durchschlag sondern klar um eine Abschrift handelt,⁹⁶ was darauf

⁹⁰ Vgl. Oberhofer, *Im Spannungsfeld*, S.32

⁹¹ Es handelte sich dabei um das Völkerkundemuseum in Basel (heute *Museum der Kulturen*) und dem Musée d'Ethnographie de la Ville de Genève in Genf sowie der Galerie Charles Ratton in Paris und der Weyhe Gallery in New York (Vgl. Oberhofer, *Im Spannungsfeld*, S.32.)

⁹² Vgl. Oberhofer/ Guyer, *Einleitung*, S.20.

⁹³ Vgl. Ebd.

⁹⁴ Neben dem Tagebuch existieren auch Teile einer Sammlungsliste, Teile einer Fotoliste und einige nachträgliche Notizen zum Tagebuch und zu der Reise.

⁹⁵ Vgl. beispielsweise ein Brief, welcher Teil der Ausstellung *Fiktion Kongo* bildete: Archives de la Ville de Genève, CH AVG, 350.B.1/20, Acquisitions d'objets. Correspondance avec M. Hans Himmelheber, 1932-1974, Lettre de M. Hans Himmelheber au professeur Eugène Pittard, 4 août 1938.

⁹⁶ Es handelt sich dabei um die Seite vom 05. Januar 1939. Dass es sich nicht um einen Durchschlag handelt, zeigt sowohl die Papierqualität wie auch die Tatsache, dass es beispielweise bei Zeilenumbrüchen kleine Unterschiede in Original und Abschrift gibt.

hindeutet, dass zumindest Teile des Tagebuches abgetippt wurden. Dies wirft eine gewisse Unsicherheit auf, ob es sich bei dem überlieferten Dokument tatsächlich um das Original handelt. Himmelheber selbst erwähnt jedoch im Tagebuch, dass er seiner Mutter zumindest zu einem Zeitpunkt eine Kopie des Tagebuches geschickt hatte⁹⁷, was wiederum darauf hindeutet, dass er während der Reise beim Schreiben mehrere gleichzeitige Exemplare des Textes tippte und die im Archiv liegende Version eines dieser Originale ist.

Inhaltlich dreht sich das Tagebuch oft um den Reisealltag und Hans Himmelhebers Forschungs- und Sammeltätigkeit, aber auch um die Begegnungen mit Missionaren, Kolonialbeamten, kongolesischen Würdenträgern und anderen Teilen der einheimischen Bevölkerung. Besonders ausgedehnte Einblicke liefert der Text dabei in die eigentlichen Reiseepisoden, seien diese im Tipoye⁹⁸ – einer hängematteartigen Konstruktion, welche von einheimischen Trägern geschultert wurde –, oder im Auto⁹⁹.

Das Tagebuch verblieb in Hans Himmelhebers Besitz und überlebte als eines der wenigen Dokumente aus seiner bis dahin existierenden Schriftensammlung den Bombenangriff auf sein elterliches Haus in Karlsruhe.¹⁰⁰ Es ist möglich, dass es sich zu diesem Zeitpunkt etwa im Himmelheberschen Landhaus in Bernbach befand oder schlicht aus den Trümmern des Hauses gerettet worden war. Dies bleibt jedoch Spekulation.

Klar ist, dass das Tagebuch nach Hans Himmelhebers Tod letztendlich in den Besitz von Eberhard Fischer übergang und 2016 schliesslich mit dem ersten Konvolut des Schriftenarchives dem Museum Rietberg übergeben wurde.

Die eigentliche physische Archivierung des Tagebuches bestand aus den eher unspektakulären täglichen Handgriffen einer Archivarin: Dem Entfernen von korrosivem Material aus dem Papier, der Überführung in säurefreie Mappen und Archivkisten, dem Verzeichnen und Beschreiben des Dokuments im Findmittel, wo es dem

⁹⁷ So schreibt er am 17. Januar 1939: „Jetzt Brief an Mama und eine Copie des Tagebuchs absenden“ (Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01-02.01)

⁹⁸ Vgl. Oberhofer, *Transportmittel der Mächtigen*, S.72-79.

⁹⁹ Vgl. Guyer, *Mann und Maschine*, S.84-87.

¹⁰⁰ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.05-02.

Bereich der „Expeditionstagebücher“¹⁰¹ zugeordnet wurde, was es in den bereits oben beschriebenen kolonial konnotierten „Expeditions“-Kontext setzte.

Um das Dokument für die wissenschaftliche und kuratorische Nutzung einfacher handhabbar zu machen, erstellte ich daraufhin eine digital durchsuchbare Edition des Textes. Von besonderer Relevanz war hier neben der Arbeitserleichterung auch die Tatsache, dass im Originaltagebuch einige Fehlstellen existierten, die in einer alten Fotokopie des Dokuments noch intakt waren und so in der Edition ergänzt werden konnten.¹⁰² Wann genau Hans Himmelheber die Passagen, die ihm im Rückblick offenbar unangenehm waren, entfernt hatte, ist unklar, aber der Schluss liegt nahe, dass dies mit relativ grosser Sicherheit im höheren Alter geschah.¹⁰³

Das Tagebuch durchlief also im Verlauf von ca. 80 Jahren bis und mit seiner Archivierung eine Reihe von Kontexten, welche ihm entsprechend eine Reihe von Bedeutungsebenen einschrieben: Erst diente es Hans Himmelheber in seinen eigenen Worten als Hilfsmittel, um seinen „Beruf systematischer zu [hand]haben“¹⁰⁴. Es war also gleichzeitig ein Weg, seine persönlichen Eindrücke und Erfahrungen festzuhalten und gleichzeitig Informationen zu seiner Sammeltätigkeit zu sammeln. So notierte er etwa, welche Gebiete sich als ergiebig herausgestellt hatten und wo sich beispielsweise eine zweite Durchfahrt zur Sammlung lohnen würde. Solange sich das Tagebuch in Hans Himmelhebers Besitz befand, diente es auch nach dem Ende der Reise zumindest stellenweise als Grundlage für seine Arbeit, wie die Randnotizen, welche auf verschiedene im Text erwähnte Objekttypen oder ethnischen Gruppen hinwiesen, nahelegen. Darüber hinaus zeigt das Entfernen von Passagen, die ihm im Nachhinein unangenehm waren, auf, dass er das Dokument durchaus auch im Nachhinein als etwas einordnete, was eng mit seiner Person verbunden war und einen persönlichen Charakter hatte und gleichzeitig einen wissenschaftlichen Wert in Hinblick auf seine eigene historische Einordnung hatte, der es bewahrenswert machte. Das Dokument wurde von Hans Himmelheber also zu verschiedenen Zeit-

¹⁰¹ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01-02.

¹⁰² Zu den fehlenden Stellen vgl. auch Oberhofer, Im Spannungsfeld, S.39.

¹⁰³ Diese Schlussfolgerung basiert auf der Tatsache, dass einige dem Tagebuch beiliegenden Notizen stichwortartig von der Entfernung der Passagen handeln. Diese Notizen sind in einer Handschrift geschrieben, die Hans Himmelhebers Altershandschrift entspricht. Dazu kommt die Tatsache, dass eine Kopie des Tagebuches, in welcher die Passagen noch vorhanden waren, bereits im Museum vorlag.

¹⁰⁴ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01-02.01, Eintrag vom 01.01.1939.

punkten als privates, arbeitsrelevantes und historisches Dokument betrachtet und behandelt. Diese beginnende Historisierung des Tagebuches und seine Deutung als wissenschaftlich relevantes Untersuchungsobjekt sollte in den folgenden Jahren immer weiter vertieft und dem Dokument neu eingeschrieben werden.

Mit Hans Himmelhebers Tod im Jahr 2003 wurde das Dokument – zusammen mit dem restlichen schriftlichen Nachlass – insofern unwiderruflich in einen historischen Kontext gestellt, da Himmelhebers eigene wissenschaftliche Interaktion mit den Schriften ein Ende fand. Eine persönliche Bedeutungsebene behielten die Schriften zweifellos im familiären Kontext, wo ihre Funktion als Hinterlassenschaft eines Familienmitgliedes in dieser Hinsicht wohl eher an persönlicher Bedeutung gewannen als verloren.

Die Verbindung, welche schon auf einer inhaltlichen Ebene zwischen dem Tagebuch und den fotografischen Beständen bestand, wurde erneut aktiviert, als der fotografische Nachlass von Hans Himmelheber ins Museum Rietberg und somit in einen wissenschaftlichen Kontext überführt wurde. Dieser Akt der Archivalisierung und Archivierung des Fotobestandes in einem Museum und seine damit einhergehende Bewertung als historisch und wissenschaftlich relevanter Bestand, vertiefte auch die Deutung des Tagebuches als historisch relevantes Dokument.

Die Übergabe des schriftlichen Nachlasses an das Museum besiegelte die Bewertung des Tagebuches als ein historisches und damit archivwürdiges Dokument. Sie setzte es gleichzeitig in vertiefter Weise in die oben bereits besprochenen Kontexte als Informationslieferant zur musealen Objekt- und Fotosammlung und klassifizierte es als wissenschaftliches Untersuchungsobjekt im Kontext eines Forschungsprojektes.

Die wissenschaftliche Nutzung und Forschungspraxis, welche sich nach der Archivierung des Tagebuches um das Dokument entwickelt hat, soll nun im nächsten Kapitel näher betrachtet werden.

3.2 Forschungspraxis: Die Analyse von Erwerbsumständen

Museumsarchive können, wie andere Archive auch, für zahlreiche Fragestellungen und wissenschaftliche Aktivitäten fruchtbar gemacht werden. Der institutionelle Rahmen und der oftmals vorrangige Bezug der Dokumente zur Museumssammlung und Ausstellungspraxis, macht sie aber oft gerade in Hinsicht auf diese Themenfelder besonders relevant.¹⁰⁵ Ein zentraler Nutzungsbereich von musealen Archiven ist daher auch die Erforschung der Sammlungsgeschichte und der Provenienz der einzelnen Sammlungsobjekte. Die Erforschung der Provenienz von Kunstobjekten ist in der Kunstgeschichte dabei seit langem Usus und erfuhre – neben ihrer wissenschaftlichen und oft wirtschaftlichen Relevanz – auch immer wieder gesellschaftliche, juristische und politische Signifikanz sowie öffentliche Aufmerksamkeit. Sei dies nun im Kontext der Aufarbeitung nationalsozialistischer Raubkunst¹⁰⁶ oder internationaler Dispute zwischen einer Mischung von staatlichen und privaten Akteuren wie im Falle der *Elgin Marbles*, deren rechtmässiger Besitzstatus seit über einem Jahrhundert ein Streitpunkt zwischen dem Vereinten Königreich und dem British Museum auf der einen und Griechenland auf der anderen Seite ist¹⁰⁷. Auch die Frage nach der Provenienz und den Erwerbsbedingungen von Kunstwerken aus kolonialen Kontexten fand immer wieder öffentliche Beachtung, auch wenn der Fokus auf die explizite Erforschung kolonialer Provenienzen im deutschsprachigen Raum erst in den letzten Jahren an Wichtigkeit gewann.¹⁰⁸ In den Blick einer breiten Öffentlichkeit drang die Frage zuletzt 2017 nach der Rede des französischen Präsidenten Emmanuel Macron an der Universität Ougadougou¹⁰⁹ und dem daraufhin von ihm in Auftrag gegeben Bericht von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr, in welchem

¹⁰⁵ Vgl. Knodel, *Les archives du Musée d'ethnographi de Neuchâtel*, S.174.

¹⁰⁶ Vgl. IFAR, *Provenance Guide*, S.1ff.

¹⁰⁷ Vgl. Gillman, *Heritage and National Treasures*, S.173 und Scott, *Cultural Diplomacy and the Heritage of Empire*, Kapitel 5.

¹⁰⁸ Dies bedeutet aber nicht, dass die Erforschung der Herkunftsgeschichten von Objekten nicht seit Langem zur Praxis ethnologischer Museen gehörte, auch schon vor der Etablierung des Begriffes „Provenienzforschung“ in Bezug auf Sammlungen der Kolonialzeit (Vgl. Förster/Edenheiser/Fründt, *Eine Tagung zur postkolonialen Provenienzforschung*, S.1-3).

¹⁰⁹ Vgl. Macron, *Rede an der Universität Ougadougou*, 28. November 2017.

die Restitution aller afrikanischen Kulturgüter in europäischen Sammlungen gefordert wurde, deren rechtmässigen Erwerb man nicht belegen konnte.¹¹⁰

Die in der Folge wieder aufflammende öffentliche Debatte¹¹¹ um die Provenienz und die Erwerbsumstände von Kunstobjekten aus ehemals kolonisierten Regionen der Welt, hat auch im deutschsprachigen Raum eine verstärkte öffentliche Auseinandersetzung von ethnologischen Museen und Kunstmuseen mit Sammlungen afrikanischer Kunstobjekte mit ihren Sammlungsgeschichten und deren wissenschaftlichen Aufarbeitung und einer zunehmend regen Publikationstätigkeit zum Thema geführt¹¹².

Das erweiterte Archiv von Hans Himmelheber bietet dabei auch gerade in Hinsicht auf die Rekonstruktion der Erwerbsumstände von einzelnen Objekten einen Reichtum an Informationen, welche sich aus der Verflechtung von schriftlichen Dokumenten, Fotografien und den eigentlichen Objekten ergeben.¹¹³

Wie vielschichtig die Rekonstruktion einer solchen Erwerbsgeschichte sein kann, und wie die Verflechtungen von Fotoarchiv, Schriftenarchiv und Objekten für die Erforschung von kolonialen Erwerbkontexten fruchtbar gemacht werden können, soll hier am Beispiel einer Songye-Figur mit dem Übernamen *Yankima von Mitembe* ausgeführt werden, welche sich heute in der Sammlung des Museums der Kulturen in Basel befindet und deren Geschichte für die Ausstellung „Fiktion Kongo“ im Museum Rietberg wissenschaftlich bearbeitet wurde.¹¹⁴

¹¹⁰ Vgl. Sarr/Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage*, S. 58f.

¹¹¹ Es entwickelte sich auch in der Schweiz enormes öffentliches Interesse um die Frage der Erwerbsumstände afrikanischer Kunstobjekte, was sich in der Berichterstattung durch Tageszeitungen aber auch im Fernsehen und Radio ausdrückte. So berichteten sowohl die NZZ (so zB. Meier, *Alles Raubkunst?*, 19.12.2018; Meier, *Ausser bei Raubkunst gibt es keinen Grund*, 04.09.2018 und Schmidt-Gabain, *Koloniale Vergangenheit*, 12.03.2019) und der Tagesanzeiger (zB. Hüntzschel, *Gebt die Raubkunst zurück!*, 23.11.2018; Brandt, *Das Raubgut in der Vitrine*, 05.12.2018 und Strehle, *Das dunkle Geheimnis der Schweizer Museen*, 11.05.2019) wie auch das Schweizer Radio und Fernsehen ausführlich.

¹¹² Für die Entwicklung der auch schon vorher ansteigenden wissenschaftlichen und musealen Beschäftigung mit dem Thema im deutschsprachigen Raum, (vgl. / Edenheiser/ Fründt, *Eine Tagung zu postkolonialer Provenienzforschung*, S.1ff.).

¹¹³ (Vgl. Oberhofer/Guyer, *Einleitung*, S23) Dieses Potenzial wurde im Museum Rietberg bereits in der Sammlungsintervention „Frage der Provenienz“ sowie in der Ausstellung „Fiktion Kongo“ ein Stück weit ausgelotet.

¹¹⁴ An dieser Stelle gilt mein herzlicher Dank an Dr. Nanina Guyer, welche die Geschichte der Figur für *Fiktion Kongo* aufgearbeitet hatte und die lebenswürdigerweise bereit war, sich in einem Interview zu ihrer Forschungspraxis rund um die Kraftfigur zu äussern. Ihr Essay zu der Figur *Von der Kraftfigur zum Museumsstück: Die bewegte Geschichte des Yankima von Mitembe* wurde im Katalog zur Ausstellung veröffentlicht.

Hans Himmelheber hatte für das Museum der Kulturen – welches damals noch Völkerkundemuseum Basel hiess – im Kongo diverse Objekte gesammelt, darunter eine über 1.6 Meter grosse Kraftfigur aus dem Songye-Gebiet im südlichen Kongo, nahe der Stadt Kabinda, welche er im April 1939 erwarb.¹¹⁵ Den Kauf dieser Figur beschrieb Himmelheber sowohl in seinem Tagebuch¹¹⁶ als auch in seiner Publikation *Negerkunst und Negerkünstler*¹¹⁷. Ausserdem dokumentierte er den Prozess auch in einer Reihe von Fotografien¹¹⁸. Die wissenschaftliche Aufarbeitung durch die Kuratorin für Fotografie am Museum Rietberg, Dr. Nanina Guyer, soll hier nun etwas näher betrachtet werden, da sich durch ihre Forschungsaktivität am erweiterten Archiv exemplarisch nachvollziehen lässt, wie durch wissenschaftliche Bearbeitung neue Bedeutungsebenen in die vernetzten Bestände eingeschrieben werden.

Bei einer Sichtung der Sammlung des Museums der Kulturen in Basel im Vorfeld der Ausstellung, erkannte Guyer – die Hans Himmelhebers Kongo-Fotografien eigenhändig verschlagwortet hatte und den Bestand sehr gut kannte – eine Figur im Depot von einer Serie von Fotografien her wieder. Nach einem Abgleich des Objektes mit den Fotografien bestätigte sich, dass es sich dabei tatsächlich um die Figur handelte im Depot handelte. Beim Durchforsten des Tagebuches und der Publikationen von Hans Himmelheber wurde dann klar, dass hier eine ungewöhnlich dichte Dokumentation der Erwerbsumstände vorlag. Diese beruhte nicht nur auf einer Verflechtung von Schrift, Objekt und Fotografie, sondern ermöglichte durch die Serialität der Fotografien¹¹⁹ auch einen Einblick in ein breites Zeitfenster vor und nach dem Erwerbsvorgang, welches den Ablauf vom Heranschaffen der Figur über ihren Verkauf bis zu ihrem Abtransport abdeckt.

Im Reisetagebuch vermerkt Himmelheber zum eigentlichen Kauf lediglich die Tatsache, dass er einen „riesige[n] Fetisch, 140cm, Gesicht mit Kupfer beschlagen. Fuer Basel“¹²⁰ erworben hatte und kommentierte die Umstände des Erwerbs nicht weiter. Jedoch beschrieb er anschliessend, wie sein Auto beim Abtransport der Figur

¹¹⁵ Vgl. Guyer, Von der Kraftfigur zum Museumsstück, S.95.

¹¹⁶ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01-02.01, Tagebuch, 28.04.1939.

¹¹⁷ Vgl. Himmelheber, Negerkunst und Negerkünstler, S.406.

¹¹⁸ Vgl. Museum Rietberg, Fotoarchiv, FHH 188-18 bis -23. (Vgl. Guyer, Von der Kraftfigur zum Museumsstück, S.93f.)

¹¹⁹ Vgl. Ebd.

¹²⁰ Vgl. Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01-02.01, Tagebuch, 28.04.1939.

von der Strasse abkam und in ein Wasserloch fuhr, was die einheimische Bevölkerung laut Himmelheber dem „grossen Mukishi“¹²¹ zuschrieb, der ihn nicht über die Brücke lassen wollte. Himmelheber machte zu dieser Episode dann in seiner Publikation *Negerkunst und Negerkünstler* zwei Kommentare: Einerseits schrieb er, dass Statuen wie der *Yankima* verkauft werden, weil sie in den Augen der Besitzer angeblich ihre fruchtbarkeitsfördernde Wirkmacht verloren hatten. Andererseits nahm er offensichtlich eine gewisse Ambivalenz der betroffenen Bevölkerung gegenüber dem Verkauf wahr, denn er schrieb:

Gewarnt wurde ich, als ich einen grossen Fetisch erwarb, bei dem man sich nicht ganz klar darüber war, ob seine Kraft schon erloschen sei – und richtig: er liess bei der Abfahrt mein Auto in einen Graben rutschen. Heute steht er aber doch wohlgeborgen im Museum für Völkerkunde in Basel.¹²²

Diese Erforschung des Erwerbskontextes, welche dann auch in die Ausstellung einfloss, setzte die mit der Geschichte verbundenen Objekte, Fotografien und Dokumente – darunter auch das Tagebuch – in ein neues Schlaglicht. Sie wurden zu Quellen, anhand derer koloniale Machtverhältnisse und ihre Auswirkungen auf die ehemaligen kolonisierten Regionen sowie die Rechtmässigkeit von Erwerb und Besitzverhältnissen diskutiert werden konnten. Gleichzeitig fand durch diese Forschung auch ein tieferes Eingravieren der Vernetzung zwischen den Objekten, Fotografien und Dokumenten im erweiterten Archiv statt.

Tom Nesmith weist darauf hin, dass die Verlinkung zwischen verschiedenen Archivbeständen, welche durch die wissenschaftliche Arbeit von Archivarinnen und Archivaren hergestellt werden, die Interpretation der Bestände mitformen, da sie dazu anleiten, Dokumente mit einem ganz bestimmten inhaltlichen Fokus zu betrachten.¹²³ Diese Dynamik besteht genauso in einem Archiv, welches materiell unterschiedliche Objektformen beinhaltet und diese miteinander verknüpft, wie es das erweiterte Himmelheber-Archiv tut. Die Forschung, welche am Archiv vorgenommen wird, aktiviert die Bestände und schreibt zusätzliche Bedeutungsebenen in die Objekte, Fotografien und Schriftstücke ein, welche sich wiederum gegenseitig beeinflussen.

¹²¹ Museum Rietberg, Schriftenarchiv Himmelheber, HH.01-02.01, Tagebuch, 28.04.1939.

¹²² Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, S.406.

¹²³ Vgl. Nesmith, *Seeing Archives*, S.34.

Die Präsenz von Kunstobjekten und Fotografien, welche durch fortschreitende Forschung am Bestand zunehmend mit dem Schriftenarchiv verknüpft werden, leiten dazu an, das Schriftenarchiv mit Fokus oder mit Referenz auf die Fotografien und Objekte zu nutzen und zu lesen. Die Tatsache, dass durch das Schriftenarchiv und die Fotografien Informationen zum Erwerbskontext von Kunstobjekten gewonnen werden können, legt eine neue Bedeutungsebene auf die im Archiv enthaltenen Objekte: Neben ihrer kunsthistorischen, ästhetischen und ethnologischen Relevanz wird den Objekten eine historische und eine aktuell-politische Bedeutungsebene hinzugefügt. Sie sind nicht länger nur Meisterwerke oder Werke von durchschnittlicher Qualität, Kunsthandwerk oder Kunstwerke, sondern auch historische Objekte mit einer Vergangenheit in einer von Kolonialismus und Gewalt gezeichneten Gesellschaft und einer durch die Debatten um koloniale Provenienzen politisch relevanten Gegenwart.

Eine zunehmende Vernetzung und Verlinkung von Schriften, Objekten und Fotografien in der Datenbank des Museums, wie sie im Rahmen des Forschungsprojektes vorangetrieben wird, wird diese und andere forschungsorientierten Lesarten dabei verstärken und weiter in die Struktur des Archives einarbeiten.¹²⁴

Die Figur war als Resultat dieser wissenschaftlichen Aufarbeitung später als Leihgabe in der Ausstellung *Fiktion Kongo* zu sehen, wo sie unter dem Gesichtspunkt ihres Erwerbs ausgestellt wurde. Ihre Erwerbsgeschichte wurde in einem multimedialen Format unter Einbeziehung von Fotografien und Tagebuchreferenzen von den Kuratorinnen diskutiert und von Sammy Baloji und Sinzo Aanza, zwei zeitgenössischen kongolesischen Künstlern, kommentiert. Eine Seite des Tagebuches wurde dabei in demselben, explizit dem Thema „Kunsterwerb und Forschung“ gewidmetem Raum ausgestellt, wie die Figur und die ihr gewidmete Multimediainstallation.

Die Effekte, die eine solche Ausstellung von Archivalien als Objekt und die Verwertung der in ihnen enthaltenen Informationen in Ausstellungskontexten auf die in ihnen eingeschriebenen Bedeutungsebenen haben, sollen nun etwas näher betrachtet werden.

¹²⁴ Nesmith merkte an, dass eine „increasingly flexible and wide-ranging computerised of these representations and relationships [among records] will [...] enhance the authoring role of archivists who will have more powerful means of creating these contextual patterns. (Vgl. Nesmith, *Seeing Archives*, S.34)

3.3 Ausstellungspraxis:

Dokumente als Objekte und Informationslieferanten

Das öffentliche Ausstellen von Archivalien in Museen geht bis auf die frühesten Beispiele öffentlicher Museen im 18. Jahrhundert zurück: So waren beispielsweise schon seit der Eröffnung des British Museum im Jahr 1752 Karten, Urkunden und Manuskripte Teil der Ausstellung und auch in im Falle des Fridericianums in Kassel, welches 1779 eröffnet wurde, und des Louvres – eröffnet durch einen Akt der Nationalversammlung im Jahr 1793 – fanden sich Archiv- und Bibliotheksgut wie Handschriften und Bücher in der Ausstellung.¹²⁵ Das Ausstellen ist bis heute ein selbstverständlicher und weit verbreiteter Nutzungsbereich von Archivmaterialien und nach Ansicht der deutschen Literaturwissenschaftlerin und Kuratorin Heike Gfereis, sind Ausstellungen

die deutlichste, weil in den öffentlichen Raum übersetzte Manifestation des Archivs und als Teil der Öffentlichkeitsarbeit und Archivpädagogik institutionalisiert. Seit Mitte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts schreiben sie eine Erfolgsgeschichte. Methodisch und gestalterisch fruchtbar gemachte Archivreminiszenzen (wie Karteien, Kisten und Kammern) sind aus dem Ausstellungs- und Kunstbetrieb nicht mehr wegzudenken.¹²⁶

Die Ausstellungspraxis um das Tagebuch von Hans Himmelheber nahm dabei zwei Formen an: Einerseits wurde ein Teil des Tagebuches physisch, also als eigenständiges Objekt, in einer Vitrine gezeigt. Andererseits wurden die in ihm enthaltenen Informationen in verschiedenen Varianten verarbeitet, mit Fotografien und Objekten in Verbindung gestellt und so in veränderter Form ausgestellt.

Das Arrangieren, Zeigen und für Zuschauer sichtbare Beschreiben von Objekten in einer musealen Ausstellung erzeugt immer eigene Narrative und diskursive Verflechtungen zwischen den Exponaten.¹²⁷ In welchen Kontexten und mit welchen anderen Objekten, Fotografien und Dokumenten ein Artefakt ausgestellt wird, schreibt ihm – wie jede andere Interaktion und Interpretation – immer auch neue Bedeutungsebenen zu, welche es zu analysieren und zu dekonstruieren gilt. Es gilt

¹²⁵ Vgl. Gfereis, *Ausstellung*, S.227f.

¹²⁶ Ebd. S.225.

¹²⁷ Dies zeigt sehr eindrücklich die Kulturanalytikerin Mieke Bal in ihrer Analyse der Ausstellung ausereuropäischer Kunst im *American Museum of Natural History* in New York, auf deren methodischen Ansatz bei der Analyse dieser Ausstellungssituation zurückgegriffen wird (Vgl. Bal, *Kulturanalyse*, S.72-116.)

daher, die Platzierung des Tagebuches innerhalb des Ausstellungskontextes zu verorten, um so die Aussagen zu entschlüsseln, welche durch sein Ausstellen erzeugt wurden.

Archivalien als eigenständige materielle Objekte auszustellen, sie in Vitrinen zu beleuchten und sie Betrachter*innen zugänglich zu machen, verändert ihre Bedeutung fundamental, denn sie werden explizit zu mehr als nur Informationsträgern deklariert. Sie werden zu Dingen, die „nicht allein, aber auch um ihrer selbst willen Anschauung lohnt“¹²⁸. Das ausgestellte Dokument erhält durch die Tatsache, dass es aus den Archivbeständen ausgewählt, temporär herausgelöst und zur Betrachtung freigegeben wurde, eine Reihe von zusätzlichen Bedeutungen zugeschrieben, die ihm inhaltlich und materiell – sowohl in Hinsicht auf die anderen Dokumente im Archiv als auch auf andere Objekte, die nicht durch Vitrinen und Scheinwerfer geadelt wurden – einen besonderen Status verleihen.¹²⁹ Das Tagebuch wurde also durch die kuratorische Entscheidung, es als physisches Dokument in die Ausstellung zu inkorporieren und es unter einer Glasvitrine zu zeigen, als historisch wertvoll, sehenswert und materiell schützenswert konzeptualisiert.

Das Tagebuch – genauer gesagt eine einzelne Seite des Tagebuches¹³⁰ – war als physisches Objekt innerhalb der Ausstellung *Fiktion Kongo* wie oben bereits besprochen in einer Vitrine im Raum zum Thema von Hans Himmelhebers Erwerbs- und Forschungstätigkeit untergebracht, was die Rahmung des Tagebuches eindeutig in diese beiden Themenkomplexe stellte. Diese beiden Deutungsebenen waren bereits von Hans Himmelheber selbst während und nach seiner Reise dem Dokument zugeschrieben worden. Die Kontextualisierung des Tagebuches in der Rekonstruktion von Erwerbsvorgängen von Kunstobjekten wurde ausserdem bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Geschichte des *Yankima von Mitembe* verstärkt und durch die gemeinsame Platzierung des Tagebuches und der Figur im selben Themenbereich in die Ausstellung überführt und somit wiederum bestätigt und tiefer eingeschrieben.

¹²⁸ Gfereis, Ausstellung, S.226.

¹²⁹ Vgl. Ebd. S.227.

¹³⁰ Vgl. Schriftenarchiv Museum Rietberg Zürich, HH.01-02.01, Tagebuch, 22. und 23.01.1939.

Die Vitrine, in welcher die Tagebuchseite ausgestellt war, setzte das Dokument wiederum in Verbindung mit einer Reihe von anderen Objekten, welche das Tagebuch thematisch rahmten und seine Lesart beeinflussten. So wurde die Deutung des Tagebuches als Teil der Grundlage für Hans Himmelhebers Forschungstätigkeit durch zwei Exemplare der Zeitschrift *Brousse* aus dem Jahr 1939¹³¹, in welcher Himmelheber drei Artikel zur Kunst des Belgischen Kongos veröffentlicht hatte, wieder aufgenommen. Die Verbindung zu seiner Sammlungstätigkeit wurde mit Hilfe eines Kataloges zu einer Verkaufsausstellung der Weyhe Gallery gemacht, in welcher Stücke der von Himmelheber im Kongo erworbenen Sammlung verkauft wurden.¹³² Dazu kamen je eine von Himmelheber im Kongo verfassten Sammlungsliste¹³³ und Sammlungsetikette¹³⁴, welche auf die Sammlungsaktivität in situ verwiesen, sowie eine Inventarkarte¹³⁵ und ein Brief¹³⁶, welche die Handels-Verbindung mit verschiedenen Museen in der Schweiz aufzeigten. Die Konzeptualisierung des Tagebuches als historisch relevantes Dokument, die für den Betrachter durch die Platzierung in Ausstellung und Vitrine postuliert wurde, wurde zusätzlich von dem ebenfalls in der Vitrine liegenden Ausstellungskatalog zu Zaire-Ausstellung von 1993¹³⁷ unterstrichen, da dieser als Hinweis auf die Rezeption von Hans Himmelhebers Fotografie diente und ihn dadurch als historische Persönlichkeit von Bedeutung zeigte. Auch die Verbindung zwischen Schriftgut und Fotografie wurde durch das Ausstellen des Kataloges unterstrichen und von einer Reihe von Kontaktabzügen¹³⁸ und Himmelhebers Leica-Kamera noch einmal betont.

Das Ausstellen des Tagebuches als Objekt hatte also zur Folge, dass das Tagebuch einerseits als historisches Dokument aus der Hand einer bedeutenden Person wahrgenommen wird – insbesondere angesichts der Tatsache, dass Hans Himmelheber die leitende Figur der gesamten Ausstellung war – und gleichzeitig als wertvolle his-

¹³¹ Vgl. *Brousse*, 1939, No.1 und No.3.

¹³² Vgl. *The Weyhe Gallery, African Negro Art*, New York 1940.

¹³³ *Schriftenarchiv Museum Rietberg Zürich*, Ebd. HH.03-06.02, Sammlungslisten

¹³⁴ Vgl. *Museum Rietberg Zürich*, Objekt 2019.439.

¹³⁵ Vgl. *Museum der Kulturen Basel*, Karteikarte, III 6550.

¹³⁶ Vgl. *Archives de la Ville de Genève*, CH AVG, 350.B.1/20, *Acquisitions d'objets. Correspondance avec M. Hans Himmelheber, 1932-1974*, *Lettre de M. Hans Himmelheber au professeur Eugène Pittard*, 4 août 1938.

¹³⁷ Vgl. *Fischer/ Mayer-Himmelheber, Zaire 1938/39*, 1993.

¹³⁸ Diese befinden sich im Fotoarchiv des *Museum Rietberg Zürich*.

torische Quelle zu Himmelhebers wissenschaftlicher Arbeit und besonders zum Erwerbskontext afrikanischer Kunstobjekte während der Kolonialzeit konzeptualisiert wird.

Die bereits in der Vitrine geknüpfte expositorische Verbindung von Fotografien und Objekten mit dem Tagebuch wurde in der Ausstellung an mehreren Stellen in leicht veränderter Form aufgegriffen und weiter vertieft, indem das Tagebuch nicht als Objekt, sondern als Informationsträger in die Ausstellung eingebaut wurde.

Am explizitesten wurde diese Verflechtung dabei in der Multimediastation im Erwerbsraum gemacht, wo Zitate aus dem Tagebuch Bezug auf die neben der Projektionsfläche stehende *Yankima*-Figur nahmen und gleichzeitig von Fotografien unterlegt wurden, welche die im Tagebuch beschriebene Ankaufsszene des physisch vorhandenen Objektes zeigten. Diese Fokussierung auf den Erwerbskontext, welche das Tagebuch als eine Quelle zu einer historisch, gesellschaftlich und politisch relevanten Frage macht, ist natürlich der dazu geleisteten und bereits besprochenen Forschung geschuldet und soll hier nicht weiter ausgeführt werden, sondern das Augenmerk auf eine zweite Multimediastation zu Beginn des Ausstellungsrundganges gelegt werden, welche sowohl die Person Hans Himmelhebers einführt als auch einen Einblick in seinen Reise- und Sammelalltag im Belgischen Kongo gab.¹³⁹

Auch an dieser Multimediastation zeigten und verfestigten sich die Verflechtungen zwischen den einzelnen Teilen des erweiterten Archives: Tagebuchpassagen – gelesen von Hans Himmelhebers jüngstem Sohn Martin – überlagerten Fotografien, welche wiederum vielfach auch Kunstobjekte zeigten. Die bereits vor dem Ausstellungsbeginn wissenschaftlich etablierte Verknüpfung des Inhaltes des Tagebuches mit den Fotografien und Kunstwerken wurde den Besucher*innen also in der Ausstellung gleich zu Beginn kommuniziert. Der Fokus dieser ersten Installation lag jedoch eindeutig auf der *Person* Hans Himmelhebers: Die Fotografien zeigten seine Reise, die Tagebuchpassagen erzählten seine Geschichte mittels der Stimme eines nahen Verwandten aus seiner Perspektive. Das Tagebuch erhielt an dieser Stelle seine Bedeutung als persönliches – wenn auch durch den Ausstellungskontext klar als historisch verortetes – Dokument zurück. Dies wiederum aktivierte die Deutung

¹³⁹ Zum Reisealltag vgl. Oberhofer, Einleitung; Oberhofer, Transportmittel der Mächtigen und Guyer, Mann und Maschine.

der Objekte und Fotografien im Rest der Ausstellung als Überreste einer von Himmelheber gemachten Reise und der von ihm erlebten Momente.

Der Bruch in der Bedeutung dieser Eingangsinstallation wurde durch eine zweite Projektion an einer schräg gegenüberliegenden Wand erzeugt, in welcher die Gesichter einer Reihe zeitgenössischer kongolesischer Künstler, die sich mit dem Himmelheber-Archiv auseinandergesetzt hatten, wortlos auf Himmelhebers Narrativ seiner Reise und gleichzeitig auch auf die Besucher niederblickten.

Die Auswirkungen und Dynamiken, welche sich aus einer künstlerischen Interaktion und Re-Kontextualisierung von Archiven aus der Kolonialzeit ergeben können, werden im folgenden Kapitel besprochen.

3.4 Kunstpraxis: Re-Appropriation und Re-Kontextualisierung

Im Rahmen der Ausstellung *Fiktion Kongo* wurden fünf zeitgenössische kongolesische Künstler und Künstlerinnen damit beauftragt, Arbeiten in Auseinandersetzung mit dem Himmelheber-Archiv anzufertigen. Resultat waren die Installationen *The Lord is Dead, Long Life to the Lord* von Sinzo Aanza¹⁴⁰, *Blackout Poetry, Idea's Genealogy* von David Shongo¹⁴¹, *EVOLVE* von Michèle Magema¹⁴², *Vanité* von Yves Sambu¹⁴³ und *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error* von Sammy Baloji mit Texten von Fiston Mwanza Mujila¹⁴⁴.

Diese künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Himmelheber-Archiv, welche weiter unten noch genauer betrachtet werden sollen, sind in eine Strömung der zeitgenössischen Kunst einzuordnen, welche sich seit den 1970er-Jahren und dann vor allem seit den 1990er-Jahren verstärkt mit Fragen rund um Archive und – in den

¹⁴⁰ Vgl. Aanza, *The lord is dead*, S.222-231

¹⁴¹ Vgl. Shongo, *Blackout Poetry*, S.104-113.

¹⁴² Vgl. Magema, *Evolve*, S.96-103.

¹⁴³ Vgl. Guyer, *Sapeurs damals und heute*, S.166-172.

¹⁴⁴ Vgl. Baloji, *Kasala*, S.242-253. Baloji ist der wohl bedeutendste kongolesische Künstler, welcher sich mit Fragen des Archives beschäftigt. Zu seiner Arbeit vgl. beispielsweise: Mudekereza, Picha, S.68-75; Jewsiewicki, *Photographe de l'absence*, S. 89-103; Baloji/Couttenier, *The Charles Lemaire Expedition Revisited*, S.66-81 und Jewsiewicki, *Imaginaire collectif*, S.1079-1111.

Worten von Phillip Messner – mit dem „Archivischen“ befassten.¹⁴⁵ Dieser *Archival Turn* in der zeitgenössischen Kunst wird dabei oft eng mit der Arbeit von Künstler*innen wie Christian Boltanski¹⁴⁶, Gerhard Richter¹⁴⁷ und Renée Green¹⁴⁸ in Verbindung gebracht, die Wurzeln der künstlerische Auseinandersetzung mit verschiedenartigen Ideen zum Archiv wird von verschiedenen Autor*innen jedoch bis in die Vorkriegszeit zurückverortet.¹⁴⁹

Diese Hinwendung zum Archiv stiess auch unter zeitgenössischen Künstler*innen aus ehemaligen Kolonialgebieten, vor allem seit den 1990er Jahren, verstärkt auf Interesse.¹⁵⁰ Fragen von Identität, Geschichte und Erinnerung, Gewalt, Trauma und Wiedergutmachung werden auf unterschiedlichste Arten an Sammlungen (kolonialer) aber auch anderer historischer Fotografien und ethnografischer Objekte sowie an Schriftenarchive herangetragen und anhand ihrer Bestände verhandelt. Es handelt sich dabei um ein internationales Phänomen, welches von den Americas über den afrikanischen Kontinent, den Mittleren Osten bis nach Australien seine Blüten treibt und faszinierende Interaktionen mit Archiven aller Art hervorbringt:

So befassten sich indigene Künstler*innen wie die amerikanische Fotografin Hulleah Tsinnahjinnie¹⁵¹ oder der Australier Christian Thompson¹⁵² mit historischen Fotografien aus kolonialen Archiven und deren Ästhetik.

¹⁴⁵ Für diese Entwicklung besonders ab den 1990-er Jahren Vgl. Boscacci, *The Archive in Contemporary Art*.

¹⁴⁶ So ist Christian Boltanski beispielsweise auch im Sammelband zur Archivkunst von Charles Merewether (Vgl. Boltanski, *Research and Presentation*, S.25.) sowie in Okwui Enwezors Band *Archive fever. Uses of the Document in Contemporary Art* vertreten

¹⁴⁷ Vgl. Enzewor, *Archive Fever*, S.17.

¹⁴⁸ Vgl. Foster, *Archival Impulse*, S.3 und Green, *Survival*, S.49-57. Greens Arbeit beschäftigt sich unter anderem auch mit Aspekten von Kolonialität, so beispielsweise in ihren Arbeiten *Permitted* (1989), *Sa Main Charmante* (1989), and *Seen* (1990) in welchen sie sich mit der Geschichte von Sarah Baartman auseinandersetzt (Vgl. Singer, *Reclaiming Venus*, S.93).

¹⁴⁹ So führt Hal Foster beispielsweise die Fotomontagen von John Heartfield und die *photofiles* von Alexander Rodchenko als frühe Beispiele des „general impulse“ zum Archivischen an (vgl. Foster, *Archival Impulse*, S.3) und Heike Gfereis nennt Marcel Duchamps *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)* aus dem Jahr 1934 (Vgl. Gfereis, *Ausstellung*, S.225). Auch Okwui Enzewor nimmt in dieser Hinsicht schon auf Marcel Duchamp Bezug (Vgl. Enzewor, *Archive Fever*, S.15). Sven Spieker verortete in *The Big Archive* schon in der europäischen Avant Garde, also unter Dadaisten, Konstruktivisten und Surrealisten künstlerische Interaktionen mit Archiven (Vgl. Boscacci, *The Archive in Contemporary Art*, S.3)

¹⁵⁰ De Jong, *At work in the Archive*, S.6.

¹⁵¹ Vgl. Doubt, *Portraits against Amnesia*, S.19-44.

¹⁵² Vgl. De Jong, *At work in the Archive*, S.9. Ein Beispiels wäre Thompsons Arbeit *We Bury Our Own* aus dem Jahr 2012.

Im Mittleren Osten, unter anderem im Libanon, hat sich ebenfalls eine Bewegung innerhalb der Gegenwartskunst herausgebildet, welche sich mit historischen Archiven beschäftigt. Auch wenn der libanesische Bürgerkrieg von 1975-1990 bei prominenten libanesischen Künstlern mit Interesse am Archiv wie Walid Raad/The Atlas Group, Akram Zaatari, Joana Hadjithomas and Khalil Joreige oft das zentrale Thema ihrer Arbeiten ist¹⁵³, so finden sich in ihren Werken auch Auseinandersetzungen mit der kolonialen Vergangenheit des Landes¹⁵⁴. In der afrikanischen Kunstszene hat sich vor allem seit der Mitte der 1990er-Jahre das Interesse an der künstlerischen Bearbeitung von Archiven verstärkt.¹⁵⁵

Diverse afrikanische Künstler*innen wie der südafrikanische Fotograf Andrew Putter, welcher sich beispielsweise in *Native Works* mit der ethnographischen Fotografie von Alfred Martin Duggan-Cronan beschäftigte¹⁵⁶, und die französisch-algerische Zineb Sedira, welche sich in *Gardiennes d'images* mit Fotografien der algerischen Revolution gegen die französische Kolonialmacht auseinandersetzt¹⁵⁷, widmeten sich dem Archiv.

Auch in der Gegenwartskunst der Demokratischen Republik Kongo spielt der Umgang mit Archiven der Kolonialzeit immer wieder eine wichtige Rolle. Sammy Baloji, einer der führenden zeitgenössischen Künstler des Landes und einer der *Artists in Residence* für die Ausstellung *Fiktion Kongo*, befasst sich häufig mit kolonialen Archiven und Sammlungen und ist der wohl prominenteste Vertreter dieser archivischen Kunst im Kongo. In seiner Bearbeitung historischer Fotografien erschafft er beispielsweise Montagen, in welchen historische Portraits kongolesischer Minenarbeiter aus dem Archiv der Minenfirma Gécamines in die heutigen Industriekadaver der verlassenen Minenkomplexe in Lubumbashi versetzt werden.¹⁵⁸ Er schuf auch Montagen, auf welchen die historisch-ethnographische Bilder des Fotografen François Michel vor liebliche Aquarell-Hintergründe aus der Hand von Léon Dardenne gesetzt werden, wobei sowohl Michel wie Dardenne Teilnehmer der Mis-

¹⁵³ Vgl. Elias, *Posthumous Images*, Einleitung.

¹⁵⁴ So beispielsweise „Walid Raad, Notebook 57, Livre d'or, plate 7, 1993, from the Fakhouri file, Atlas Group Project“ (Vgl. Narusevicius, *Walid Raads Double Bind*, S.47/48)

¹⁵⁵ Vgl. Nimis, *In Search of African History*, S.556.

¹⁵⁶ Vgl. Bouchon/ Weeks/ Putter, *Native Works*, S.249.

¹⁵⁷ Vgl. Nimis, *In Search of African History*, S.560-562.

¹⁵⁸ Vgl. Bernard, *The Beautiful Time*, S.84ff. und Vgl. Nimis, *In Search of African History*, S.562-565.

sion von Charles Lemaire in den Kongo Freistaat am Ende des 19. Jahrhunderts waren.¹⁵⁹

Oftmals handelt es sich bei den oben beschriebenen Beispielen also um eine Beschäftigung mit den reichen fotografischen Archivbeständen der Kolonialzeit. Auch Schriftenarchive – ob nun aus kolonialen Kontexten oder im Zusammenhang mit anderen bedeutsamen historischen Ereignissen und Unrechtsverhältnissen – werden jedoch immer wieder für künstlerische Arbeiten und Interventionen fruchtbar gemacht. So nutzte beispielsweise der angolische Künstler António Ole in seiner Arbeit *Hidden Pages, Stolen Bodies* (2001) zum Thema der Zwangsarbeit während der Kolonialherrschaft Dokumente aus einem Polizeiarchiv.¹⁶⁰ Der chilenische Künstler Fernando Prats verwertete in *Acción Medular en homenaje al general Carlos Prats González* das Tagebuch des Oberbefehlshabers der chilenischen Armee und Vizepräsidenten unter Präsident Allende, Carlos Prats, in einer Installation aus Beton und Leuchtschrift.¹⁶¹

Philipp Messner weist bei seiner Analyse des Projektes *Interarchive* – welches sowohl ein Ausstellungsprojekt als auch eine ausführliche Publikation ausgehend vom Kunstarchiv von Hans Ulrich Obrist umfasste¹⁶² – etwas ungnädig, aber auch nicht ganz zu unrecht darauf hin, dass sich der Umgang mit Archiven bei Projekten im Bereich der Gegenwartskunst oft auf ein Archivverständnis stütze, welches „durch die weitgehende Ignoranz jeglicher im engeren Sinne archivischen Praxis und Theorie leider deutlich hinter das Reflexionsniveau des archivischen Fachdiskurses zurückfällt“.¹⁶³

Tatsächlich bildet die eigentliche archivarische Arbeit nur selten das Zentrum von künstlerischen Arbeiten. Der Archivbegriff in der künstlerischen Praxis ist daher oft äusserst umfassend und fließend, vielmals auch metaphorisch, und rezipiert nicht unbedingt Debatten aus der Archivwissenschaft. Die Art und Weise, wie Archive der Kolonialzeit und der Archivbegriff von zeitgenössischen Künstlern aus den ehemals kolonisierten Gebieten genutzt werden, ist entsprechend divers, breit und viel-

¹⁵⁹ So beispielsweise die Arbeit *Groupe de femmes Warua sur fond d'aquarelle de Dardenne (Group of Luba women against watercolor by Dardenne)*, 2011 aus der Serie *Congo Far West*.

¹⁶⁰ De Jong, *At work in the Archive*, S.11.

¹⁶¹ Vgl. Rojas, *Acción Medular*.

¹⁶² Vgl. Bismarck, Eichele, Feldmann et. al, Vorwort, S.9.

¹⁶³ Messner, *Das Archivische*, S.290.

schichtig. Die Nutzung verschiedener Objekttypen – also beispielsweise von Dokumenten, Fotografien und anderen physischen Objekten aller Art – als Bestandteile eines breit konzeptualisierten Archives ist in der künstlerischen Praxis keine Seltenheit.¹⁶⁴ Die Konzeptualisierung der verschiedenen Aspekte des Himmelheber-Archives deckt sich also mit einem in der Gegenwartskunst geläufigen Zugriff auf das Archivische.

Trotzdem lag der Fokus der Arbeiten, welche für *Fiktion Kongo* geschaffen wurden, stark auf der Verwertung von Hans Himmelhebers Fotografien.

Diese relative Marginalisierung des Schriftenbestandes von Hans Himmelheber zu Gunsten des Fotografien – und in geringerem Mass, der Objektsammlung¹⁶⁵ – findet sich in allen zeitgenössischen Arbeiten wieder, welche für *Fiktion Kongo* angefertigt worden waren. Der Grund dafür mag einerseits in der persönlichen Präferenz der Künstler zu suchen sein, die sich von der ästhetischen und visuellen Zugkraft und den Deutungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten der digitalisierten Fotografien angezogen fühlen, während meist fehlende Digitalisierung und die konservatorischen Anforderungen an die Handhabung von Objekten aus der Museumssammlung ihre künstlerische Nutzung natürlich einschränkt. Jedoch werfen sich dadurch grundsätzliche Fragen über die Zugänglichkeit und Nutzbarkeit des Schriftenarchives für künstlerische Zwecke auf. So ist eine Besonderheit des Schriftenbestandes im Himmelheber-Archiv die Tatsache, dass er – anders als etwa staatliche Archive der ehemaligen Kolonialmächte – nicht in einer Sprache verfasst sind, welche heute in den von Himmelheber während seiner Forschungsreisen bereisten Gebieten geläufig ist. Denn er bereiste vor allem Regionen, in denen noch heute Französisch (wie in der Côte d'Ivoire, Gabun und der Demokratische Republik Kongo) Englisch (wie in Liberia) oder und wie Kamerun sowohl Englisch als auch Französisch offizielle Amtssprachen sind.

¹⁶⁴ So befasste sich etwa das Projekt Interarchives explizit mit Archiven „in einem möglichst weiten Sinne [...], als ein Ort, um mit Derrida zu sprechen, die Zeichen versammelt finden. Museen, Bibliotheken und Sammlungen aller Art sind damit ebenso angesprochen wie explizit als Archive bezeichnete Einrichtungen.“ (Vgl. Bismarck, Eichele, Feldmann et. al, Vorwort, S.8.)

¹⁶⁵ So hat etwa Sammy Baloji Röntgenaufnahmen von Objekten aus der Himmelheber-Sammlung in seiner Installation verwertet. Für die Röntgenaufnahmen vgl. Oberhofer/ Mannes/ Stenger, Zwischen Innen und Aussen, S.196-205.

Diese sprachliche Schranke kann den Effekt haben, dass sich das Schriftenarchiv einer direkten künstlerischen Bearbeitung zumindest auf inhaltlicher Ebene ein Stück weit entzieht und somit eine direkte Neudeutung von Dokumenten wie dem Tagebuch der Kongoreise erschwert ist. Gleichzeitig wird der Schriftenbestand gerade durch seine – durch die im Museum stattfindende Bearbeitung kontinuierlich intensivierte – Verflechtung mit den Foto- und Objektbeständen auch bei einer künstlerischen Auseinandersetzung mit den Fotografien, wie dies in Fiktion Kongo der Fall war, stets mitaktiviert. Die Re-Kontextualisierung des Archives durch zeitgenössische kongolesische Künstler, führt entsprechend zu einer neuen Deutungsebene, welche den verwendeten Fotografien und dadurch auch dem mit ihnen verbundenen Dokumenten wie dem Tagebuch eingeschrieben werden.

Ein Beispiel dafür ist etwa David Shongos Verwertung einer durch Hans Himmelheber erstellten Portraitfotografie einer jungen kongolesischen Frau¹⁶⁶ in den beiden Digitaldrucken „Bugs“¹⁶⁷, welche Teil der Serie *Blackout Poetry, Idea's Genealogy* waren. Indem Shongo die Fotografie digital veränderte und beispielsweise einen Strichcode über den entblösten Oberkörper der jungen Frau legte und den Hintergrund zu einem Mikrochip umwandelte¹⁶⁸, setzt er die Fotografie in einen Kontext, der von der Ausbeutung und Kommodifizierung kongolesischer Menschen und Ressourcen in der Kolonialzeit aber auch in der postkolonialen Zeit spricht. Diese Umdeutung und Re-Kontextualisierung des Bildes legt eine kritische postkoloniale Lesart auf die Fotografie, welche sich auch auf die Deutung der mit ihr verbundenen Dokumente und Objekte auswirkt. Auch das Tagebuch der Kongoreise, welches in Shongos Arbeit keine Verwendung fand, erhält durch diesen neuen, postkolonialen Blick auf die mit ihm verbundenen Fotografien wiederum eine neue mögliche Lesart und Deutungsebene. Es enthält parallel zu Hans Himmelhebers Blick, welcher in der Fotografie festgehalten wurde, seine Erzählung des historischen Kontextes zu der Fotografie, welche dann mit derselben kritischen Lesart gedeutet und in den Zusammenhang mit der Frage nach der Ausbeutung des Kongos gestellt wird. Die

¹⁶⁶ Vgl. Museum Rietberg, Fotoarchiv, FHH 182-11.

¹⁶⁷ Vgl. Shongo, *Blackout Poetry*, S.104 und 105.

¹⁶⁸ *Bugs* existiert je einmal als digitale Zusammensetzung der Fotografie mit darübergelegtem Strichcode auf einem grauen Micro-Chip-Hintergrund und einmal als Fotografie auf blankem gelbem Hintergrund, wobei der Micro-Chip Optik hier über den Körper der Frau gelegt wurde. (Vgl. Shongo, *Blackout Poetry*, S.104 und 105.)

künstlerische Nutzung und Neubewertung der fotografischen Bestände und der Objekte, welche Hans Himmelheber im Kongo erstellt beziehungsweise gesammelt hatte, erlaubten so eine Re-Kontextualisierung des gesamten Bestandes und des erweiterten Archives.

Diese Art der Re-Kontextualisierung kann als Teil der von Ferdinand de Jong beobachteten „reappropriation of the archive as a system of knowledge“¹⁶⁹ zum Zweck der „re-significations unanticipated by the colonial masters“¹⁷⁰ verstanden werden. David Shongo selbst sieht seine Intervention in Archiven der Kolonialzeit als ein Durchbrechen der „psychologischen Voraussetzungen, die das Nachdenken über das von kolonialen Narrativen geleitete koloniale Bild des Kongos bestimmen“¹⁷¹ und damit letztendlich als ein „Aufbrechen der kolonialen Perspektive“¹⁷².

Solche Versuche einer Dekolonisierung von musealen Sammlungen und Archiven aus der Kolonialzeit durch ihre Zugänglichmachung für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler der ehemals kolonisierten Herkunftsgesellschaften haben in den letzten Jahren zunehmend an Beliebtheit gewonnen.¹⁷³ Auch die Ausstellung *Fiktion Kongo* nutzte diese Herangehensweise an das Himmelheber-Archiv, um neue postkolonial informierte Blickwinkel auf das Archiv zu eröffnen und die Bestände zu dekolonisieren.

¹⁶⁹ De Jong, *At work in the Archive*, S.6.

¹⁷⁰ Ebd. S.7.

¹⁷¹ Vgl. Shongo, *Blackout Poetry*, S.106.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Vgl. Bawin, *L'artiste contemporain dans les Musées d'ethnographie*, S.48.

4. Schluss: Archive der Kolonialzeit / Postkoloniale Archive im Museum

Der Ruf nach der Dekolonisierung von Archiven wurde – einhergehend mit der intensivierten interdisziplinären Beschäftigung mit dem Archiv – in den letzten Jahren immer lauter. Wie Eva Knopf, Sophie Lembcke und Mara Recklies im Vorwort zu ihrem dem Thema gewidmeten Sammelband schrieben, ist diese Aufforderung „begleitet von vielen Fragen: Ist dies überhaupt möglich – und wenn ja, durch wen und wie?“¹⁷⁴ Archive der Kolonialzeit, welche wie das Himmelheber-Archiv in einem Museumskontext verortet sind, welcher von ethnologischen Sammlungen aus kolonialen Kontexten geprägt ist, sehen sich mit besonderer Intensität mit diesen Fragen konfrontiert, da – so die deutsche Ethnologin Alyssa Grossman – „die Suche nach ›dekolonisierenden‹ Methoden eines der wichtigsten Anliegen für ethnographische Museen der Gegenwart geworden“¹⁷⁵ sei und die Grundlage bilden würden um „essentialistische und rassistische Darstellungen des ethnographisch ›Anderen‹ in Frage zu stellen und tiefsitzende imperialistische Hierarchien der Kategorisierung, Interpretation und Zurschaustellung auszuhebeln.“¹⁷⁶

Solche Möglichkeiten der Dekolonisierung werden dabei von verschiedenen Autoren vollkommen unterschiedlich eingeschätzt und konzeptualisiert. Der komplexen Tradition postkolonialer wissenschaftlicher Zugänge und Theorien, welche das Rückgrat jeder postkolonial informierten Forschung bilden, kann hier nicht umfassend Rechnung getragen werden. Stattdessen soll, ganz im Geiste eines interdisziplinären und kulturtheoretisch informierten Archivbegriffes, beleuchtet werden, dass die Möglichkeit einer Dekolonisierung von Archiven oft in Form künstlerischer und transdisziplinärer Zugriffe – insbesondere durch Mitglieder ehemals kolonisierter Bevölkerungsgruppen – auf das Material verortet wird.

Wie Ferdinand de Jong, welcher die dekolonisierende Wirkung einer *appropriation* oder auch Neu-Zusammenstellung von Fotografien und anderen Materialien aus kolonialen Archiven durch die Werke von „aboriginal“ Künstlerinnen und Künstlern wie

¹⁷⁴ Knopf/ Lembcke/ Recklies, Vorwort, S.7.

¹⁷⁵ Grossmann, Kontrafaktische Provokation, S.13.

¹⁷⁶ Ebd.

Christian Thompson respektive Carl Beam aufgriff¹⁷⁷, so wurden beispielsweise auch im Rahmen des interdisziplinären Symposiums *Translating Pasts into Futures – Dekoloniale Perspektiven auf Dinge* im Jahr 2017 von verschiedenen Autor*innen und Künstler*innen Ansätze aus Kunst¹⁷⁸, Tanz¹⁷⁹, Performance¹⁸⁰, Theater¹⁸¹ und Film¹⁸² angeführt, welche die Möglichkeit einer Dekolonisierung mit sich bringen.

Ob künstlerische Interventionen zu einer eigentlichen Dekolonisierung der Bestände führen, wird teilweise aber auch durchaus kritisch gesehen. So argumentiert etwa Julie Bawin, dass der Ansatz, Künstler*innen aus den ehemaligen Kolonialgebieten zur Bearbeitung ethnologischer Sammlungen in Europäischen Museen einzuladen, das Problem der ethnografischen Museen nicht löst und die Gefahr mit sich bringt, durch „cette importation critique des *autres* dans un musée des *autres* ne fait riens de moins que réactiver le problème identitaire et souligner, de ce fait, l'*altérité* des artistes invités“¹⁸³

Solche Bedenken sind durchaus ernst zu nehmen, wenn verhindert werden soll, dass die Kollaboration mit Künstlern aus ehemaligen Kolonialgebieten zu einer Übung der Gewissenberuhigung wird. Jedoch kann dieses Abwägen nicht auf Kosten der Involvierung afrikanischer Perspektiven und Interpretationen von Archiven und Sammlungen gehen, welche letztlich die Grundlage für deren Dekolonisierung bilden müssen.¹⁸⁴

Wie im vorherigen Kapitel aufgezeigt, wird im Falle des Archives von Hans Himmelheber durch Forschungs-, Ausstellungs- und Kunstpraktiken der Versuch einer sol-

¹⁷⁷ Vgl. De Jong, *At work in the Archive*, S.9ff.

¹⁷⁸ Vgl. beispielsweise die künstlerische Intervention *The other Nefertiti* aus dem Jahr 2015 von Nora Al-Badri und Jan Nikolai Nelles, die sie bis dahin wohlgehüteten 3D-Prindaten der Nofretete-Büste im Internet veröffentlichten, um „the colonial notion of possession“ in Deutschland zu überwinden (Vgl. Lembcke, *Omnia sunt Communia*, S.58-60.)

¹⁷⁹ So Marc Wagenbachs Arbeit zu der südafrikanische Choreographin Robyn Orlin (Vgl. Wagenbach, *Archive des Kolonialen*, S.191-206.)

¹⁸⁰ So beispielsweise die Objektperformance *When Objects speak back: Assembly of German Colonial Heirlooms* von Marie Kirchner, welche sich um Kopien von Familienerbstücke aus kolonialen Kontexten drehte. (Vgl. Kirchner, *Koloniale Erbstücke*, S.33-47.)

¹⁸¹ Vgl. Darian/ Seehusen, *Detournement der Dinge*, S.125-146.

¹⁸² Eva Knopf diskutiert etwa die Verwertung von kolonial geprägten archivalischen Filmen anhand ihres Filmes über den deutschen Filmschauspieler Mohamed Husen (Vgl. Knopf, *Die Suche nach Mohamed Husn*, S.83-106.)

¹⁸³ Vgl. Bawin, *L'artiste contemporain*, S.54.

¹⁸⁴ Dieser Ansatz war auch die Grundlage für die Ausstellung *Fiktion Kongo*, wie die beiden Kuratorin mit Rückgriff auf die Arbeiten von Archille Mbembe und Valentin-Yves Mudimbe festhält (Vgl. Oberhofer/ Guyer, *Einleitung*, S.11)

chen Dekolonisierung unternommen. Die bisherige Umsetzung führte eine neue, postkoloniale Deutungsebene in die Bestände ein: Besitzverhältnisse und Erwerbsvorgänge werden hinterfragt, die in den Dokumenten und Fotografien eingeschriebene Perspektive von Hans Himmelheber durch Gegenblicke und alternative Sichtweisen und Praktiken relativiert und schliesslich durch ihre Nutzung in Kunstwerken in ganz neue Kontexte gestellt.

Meines Erachtens werden in dieser Hinsicht auch praktische Fragen der Zugänglichmachung von Archiven zukünftig zentral sein: Diesen wird am ehesten durch Digitalisierung und Übersetzung begegnet, aber auch durch die Involvierung von Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Kurator*innen aus den ehemals kolonisierten Gebieten in der Bearbeitung der Bestände.

Zu guter Letzt soll an dieser Stelle argumentiert werden, dass die Nutzung eines erweiterten Archivbegriffes, wie sie beim Forschungsprojekt und in der damit verbundenen musealen und wissenschaftlichen Praxis rund um das erweiterte Archiv von Hans Himmelheber stattfindet, selber eine postkoloniale Praxis sein kann und zur Dekolonisierung der Bestände beitragen kann. Post-strukturalistische Archivbegriffe, deren vermehrte Rezeption in der Archivwissenschaft beispielsweise von Phillip Messner so vehement gefordert und wie sie von Eric Ketelaar verwendet werden, eröffnen auch in Hinsicht auf die Dekolonisierung von Archiven ganz neue Möglichkeiten und Denkräume, da sie die laufende Neudeutung und Re-Kontextualisierung von Dokumenten, Fotografien und Objekten von Grund auf mit einbeziehen. Ihre Grundannahme ist – basierend auf Foucault – bereits, dass Archive Wissen nicht speichern, sondern formen und generieren, was die postkoloniale Neuformung und Umdeutung von Archiven erst möglich macht.

Denn selbst wenn eine Dekolonisierung von Archiven in manchen Fällen zurecht auf Forderungen nach Zugang zu den in ihnen enthaltenen und zuvor von den ehemaligen Kolonialmächten unter Verschluss gehaltenen historischen Wahrheiten beruht, wie dies Ferdinand de Jong ausdrückt, so betont dieser auch, dass „the current post-colonial claim to the archive should be situated in a wider epistemological shift that comprehends the archive as an instrument for the production of knowledge.“¹⁸⁵

¹⁸⁵ Vgl. De Jong, *At work in the archive*, S.6.

Denn sobald das Archiv mit einem solchen erweiterten Archivbegriff gefasst wird, werden koloniale Narrative, welche der Archivordnung, der Auswahl von Archivalien und der sie rahmenden Institution innewohnen, hinterfragt. Es ist kein Zufall, dass die postkoloniale Theorie „mit ihrer Fundamentalkritik hegemonialer Geschichtsschreibung“ einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung einer postmodernen Archivwissenschaft geleitet hat.¹⁸⁶

Sobald man Archive anders denkt, als auf die Art, auf welche sie angelegt worden sind, sobald man neue Grenzziehungen für sie findet und ihnen neue, kritische Bedeutungsebenen einschreibt, hinterfragt man das hegemoniale Herrschaftswissen, welches im Archiv angelegt wurde. Wenn man den Archivbegriff öffnet, nimmt man die in der Ordnung der Schriften, Fotografien und Objekten angelegten Narrative und öffnet sie für neue Interpretationen, die aufdecken, wie Wissen produziert wird. Diese Interpretationen folgen nicht der internen Logik des Archives, sondern dekonstruieren dessen Logik, was für jeden Versuch einer Dekolonisierung von Archiven unentbehrlich ist.

Ziel dieser Arbeit war es, ganz im Sinne des kulturtheoretisch informierten Archivbegriffes, die Stillen Narrative, welche dem Schriftenarchiv durch meine Archivierung und seinen späteren Gebrauch im Kontext des Museums eingeschrieben wurden, zumindest punktuell aufzuzeigen und damit eine Hilfestellung zu seiner Einordnung und seinem weiteren Gebrauch zu liefern. Die Arbeit ist somit meine Antwort auf Eric Ketelaars Forderung, die Stillen Narrative des Archives zu dekonstruieren, um seine Bedeutung verstehbar zu machen.¹⁸⁷ Das von mir erstellte Findmittel, welches weiter unten folgt, kann so hoffentlich besser eingeordnet und die in ihm verzeichneten Dokumente reflektierter verwendet werden.

Und schliesslich soll die Verbindung dieser praktischen Archivierungsarbeit mit einer kulturwissenschaftlich informierten theoretischen Reflexion ein kleiner Beitrag dazu sein, die von Phillip Messner diagnostizierte Sprachlosigkeit zwischen praktischen Archivar*innen und kulturwissenschaftlichen Archivtheoretiker*innen ein Stück weit zu überbrücken.

¹⁸⁶ Vgl. Messner, *Das Archivische*, S.300, Fussnote 64.

¹⁸⁷ Vgl. Ketelaar, *Tacit Narratives*, S.131.

5. Bibliographie

5.1 Quellen

Unveröffentlichte Quellen

Archives de la Ville de Genève, CH AVG, 350.B.1/20, Acquisitions d'objets. Correspondance avec M. Hans Himmelheber, 1932-1974.

Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart, Ausstellung von Nanina Guyer und Michaela Oberhofer, Museum Rietberg, Zürich 2019-2020.

Fotoarchiv Museum Rietberg Zürich, FHH, Fotografischer Nachlass Hans Himmelheber, Kongo 1938/39.

Schriftenarchiv Museum Rietberg Zürich, HH, Schriftennachlass Hans und Ulrike Himmelheber.

Veröffentlichte Quellen

Himmelheber, Hans: Negerkunst und Negerkünstler. Mit Ergebnissen von sechs Afrika-Expeditionen des Verfassers, Braunschweig 1960.

5.2 Sekundärliteratur

Aanza, Sinzo: The lord is dead, long life to the lord, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart, Zürich 2019, S.222-231.

Awet, Kessete: Die Darstellung Subsahara-Afrikas im deutschen Schulbuch. Gesellschaftslehre, Erdkunde, geschichte und Politik der Sekundarstufe I (Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen, Opladen, Berlin, Toronto 2018.

Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt a.M. 2002.

Baloji, Sammy/ Couttenier, Maarten: The Charles Lemaire Expedition Revisited: Sammy Baloji as a Portraitist of Present Humans in Congo Far West, in: African Arts 47, 2014, S.66-81.

Baloji, Sammy: Kasala. The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error (Mit Texten von Fiston Mwanza Mujila), in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart, Zürich 2019, S.242-253.

- Bawin, Julie: L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la «promesse» d'un commissariat engage, in: RACAR 43, 2018, S.48-56.
- Bernard, Catherine: The Beautiful Time. Photography by Sammy Baloji, Baruch College, New York March 26-April 28, 2010, in: African Arts 44, 2011, S.84-86.
- Bismarck, Beatrice von et al. (Hg.): Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld. Köln 2002.
- Boltanski, Christian: Research and Presentation of all that Remains of my Childhood 1944-1950, in: Charles Merewether (Hg.): The Archives. Documents of Contemporary Art, London, Cambridge, 2006, S.25.
- Boscacci, Louise: The Archive in Contemporary Art. A literature review, in: International Journal of Liberal Arts and Social Science 3, 2015.
- Boucher, Hylton/ Putter, Andrew/ Weeks, Kyle: Native Work: An Artwork by Andrew Putter consisting of 38 Portrait Photographs, in: Kronos 38, 2012, S.249-261.
- Brandt, Hans: Das Raubgut in der Vitrine, in Tagesanzeiger, 05.12.2018.
- Brothman, Brien: The Limit of Limits. Derridean Deconstruction and the Archival Institution, in: Archivaria 36, 1993, S.205-220.
- Brothman, Brien: Declining Derrida. Tensegrity and the Preservation of Archives from Deconstruction, Archivaria 48, 1999, S.64-88.
- Brothman, Brien: Orders of Value. probing the Theoretical Terms of Archival Practice, in: Archivaria 32, 1991, S.78-100.
- Cook, Terry: Archival science and postmodernism. New formulations for old concepts, in: Archival Science 1, 2001, S.3-24.
- Darian, Veronika/ Seehusen, Jana: Detournement der Dinge. Eine Gebrauchsanweisung, in: Eva Knopf/ Sophie Lembcke/ Mara Recklies (Hg.): Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformation in Kunst, Design und Film, Bielefeld 2018, S. 125-146.
- Doubt, Emma: Portraits Against Amnesia. Archival recuperation in the work of Hulleah J. Tsinhnahjinnie, in: World Art 6, 2016, S.19-44.
- Duranti, Luciana/ Franks, Patricia C.: Encyclopedia of Archival Writers, London 2019.
- Ebeling, Knut/ Günzel Stephan: Einleitung, in: Ebeling, Knut/ Günzel, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin 2009, S.7-28
- Elias, Chad: Posthumous Images. Contemporary Art and Memory Politics in Post-Civil War Lebanon, Durham, London 2018.

Enzewor, Okwui: *Archive fever. Uses of Documents in Contemporary Art*, New York 2008.

Förster, Larissa/ Edenheiser, Iris/ Fründt, Sarah: Eine Tagung zu postkolonialer Provenienzforschung. Zur Einführung, in: Larissa Förster/ Iris Edenheiser/ Sarah Fründt et. al. (Hg.): *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte*, München, 2017, S.13-37.

Foster, Hal: *An Archival Impulse*, in: *October* 110, 2004, S.3-22.

Gfereis, Heike: *Ausstellung*, in: Marcel Lepper/ Ulrich Raulff (Hg.): *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016, S.225-235.

Gillman, Derek: *Heritage and National Treasures*, in: James Cuno (Hg.): *Whose Culture?: The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton, Woodstock 2009, S.165-182.

Green, Renee: *Survival. Ruminations on Archival Lacunae*, in: Charles Merewether (Hg.): *The Archives. Documents of Contemporary Art*, London, Cambridge, 2006, S.49-57.

Grossman, Alyssa: *Kontrafaktische Provokationen im ethnographischen Archiv*, in: Eva Knopf/ Sophie Lembcke/ Mara Recklies (Hg.): *Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*, Bielefeld 2018, S.13-32.

Guyer, Nanina: *Mann und Maschine, Auto und Kunst*, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2019, S.87.

Guyer, Nanina: *Sapeurs damals und heute in der Fotografie. Yves Sambu. Hans Himmelheber*, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2019, S.166-172.

Guyer, Nanina: *Von der Kraftfigur zum Museumsstück. Die bewegte Geschichte des Yankima von Mitembe*, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2019, S.92-95.

Häntzschel, Jörg: *Gebt die Raubkunst zurück!*, in: *Tagesanzeiger*, 23.11.2018.

Harris, Verne: *Claiming less, Delivering More. A critique of positivist Formulations on Archives in South Africa*, in: *Archivaria* 44, 1997, S.132-141.

Homberger, Lorenz: *In Memoriam. Hans Himmelheber*, in: *African Arts* 37, 2004, S.19

IFAR, International Foundation for Art Research: *Provenance Guide*.
<https://www.ifar.org/Provenance_Guide.pdf> [Stand: 15.05.20]

Jewsiewicki, Bogumil: *Imaginaire collectif des Kataingais au temps de la désindus-*

- trialisation. Regard du dedans et regard dén dehors. La photographie de Sammy Baloji et le rap de Baloji Tshiani, in: Cahiers d'Études Africaines 50, 2010, S.1079-1111.
- Jewsiewicki, Bogumil: Photographe de l'absence Sammy Baloji et les paysages industriels sinistrés de Lubumbashi, in: L'homme 198/199, 2011, S. 89-103.
- de Jong, Ferdinand: At work in the Archive. Introduction to Special issue, in: World Art 6, 2016, S.3-17.
- Ketelaar, Eric: Tacit Narratives. The Meaning of Archives, in: Archival Science 1, 2001, S.131-141.
- Kirchner, Marie: Koloniale Erbstücke. Eine Objektperformance, in: Eva Knopf/ Sophie Lembcke/ Mara Recklies (Hg.): Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformation in Kunst, Design und Film, Bielefeld 2018, S. 33-46.
- Knodel, Bernard: Les archives du Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Histoire et usages, in: Traverse 3/2019, 2019, S.174-182.
- Knopf, Eva/ Lembcke, Sophie/ Recklies, Mara: Vorwort. Archive dekolonisieren. Ein Versuch, in: Eva Knopf/ Sophie Lembcke/ Mara Recklies (Hg.): Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformation in Kunst, Design und Film, Bielefeld 2018, S.7-12.
- Knopf, Eva: Die Suche nach Mohames Husen im kolonialen Archiv. Ein unmögliches Projekt, in: Eva Knopf/ Sophie Lembcke/ Mara Recklies (Hg.): Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformation in Kunst, Design und Film, Bielefeld 2018, S.83-106.
- Lemcke, Sophie: Omnia sunt Communia. Das kulturelle Erbe hacken. originale und Kopie im ethnografischen Museum, in: Eva Knopf/ Sophie Lembcke/ Mara Recklies (Hg.): Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformation in Kunst, Design und Film, Bielefeld 2018, S.47-64.
- Lutz, Albert: Vorwort, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart, Zürich 2019, S.7.
- Macron, Emmanuel: Rede an der Universität Ougadougou, 28. November 2017. Transkription auf der Website des Élysée-Palastes: <<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>> [Stand: 03.05.2020].
- Magema, Michèle: Evolve. Erinnerungen eines Evolué, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart, Zürich 2019, S.96-103.
- Mamdani, Mahmood: Citizen and Subject. Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism, Princeton 1996.

Meier, Philipp: Ausser bei Raubkunst gibt es keinen Grund, Kunst dorthin zurück zu befördern, wo sie einst entstanden und hergekommen ist, in: NZZ, 04.09.2018.

Meier, Philipp: Alles Raubkunst?, in: NZZ, 19.12.2018.

Merewether, Charles: Introduction, in: Charles Merewether (Hg.): *The Archives. Documents of Contemporary Art*, London, Cambridge, 2006, S.10-17.

Messner, Phillip: Das Archivische. Konfigurationen zwischen Kunstdiskurs, Geschichtswissenschaft und Verwaltungspraxis, in: Gilbert Coutaz/ Gaby Knoch-Mund/ Ulrich Reimer (Hg): *Informationswissenschaft. Theorie, Methode und Praxis*, 2010–2012, Baden 2014, S. 283–303.

Mudekereza, Patrick: Picha. The Second Biennale of Photography and Video Art Lubumbashi, Democratic Republic of the Congo October 2010, in: *African Arts* 44, 2011, S.68-75.

Narusevicius, Vytas: Walid Raad's Double Bind: The Atlas Group Project, 1989-2004, in: *Canadian Art Review* 39, 2014, S.43-53.

Nesmith, Tom: Seeing Archives. Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives, in: *The American Archivist* 65, 2002, S.24-41.

Nimis, Erika: In search of African history. The re-appropriation of photographic archives by contemporary visual artists, in: *Social Dynamics. A journal of African Studies* 40, 2014, S.556-566.

Nuscheler, Franz/ Ziemer, Klaus: Einleitung, in: Dolf Sternberger/ Bernhard Vogel/ Dieter Nohlen et. al. (Hg): *Afrika. Politische Organisation und Repräsentation in Afrika*, Band 2. Die Wahl der Parlamente und anderer Staatsorgane, Berlin, New York 1978.

Oberhofer, Michaela/Guyer Nanina: Einleitung. Fiktionen und Kunstwelten des Kongo zwischen Geschichte und Gegenwart, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2019, S.10-29.

Oberhofer, Michaela: Im Spannungsfeld zwischen Forschen und Sammeln. Hans Himmelheber im Kongo 1938/39, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2019, S.30-51.

Oberhofer, Michaela: Transportmittel der Mächtigen. Tipoye im Spiegel der Zeit, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2019, S.72-79.

Oberhofer, Michaela/ Mannes, David/ Stenger, Jens: Zwischen Innen und Aussen. Eine weibliche Kraftfigur der zentralen Pende aus dem Kongo, in: *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2019, S. 196-205.

Rojas, Rodrigo: Acción Medular. Homenaje al General Carlos Prats González.

< <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/accion-medular-homenaje-al-general-carlos-prats-gonzalez/> > [Stand 03.05.20]

Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *The Restitution of African Cultural Heritage. Towards a New Relational Ethics*, Paris 2018.

Schmidt-Gabain, Florian: *Koloniale Vergangenheit, gemeinsame Zukunft – der Umgang mit entwendetem Kulturgut*, in *NZZ*, 12.03.2019.

Scott, Cynthia: *Cultural Diplomacy and the Heritage of Empire. Negotiating Post-Colonial Returns*, London 2019.

Shongo, David: *Blackout Poetry. Idea's genealogy*, in: Nanina Guyer/ Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2019, S.104-113.

Singer, Debra: *Reclaiming Venus. The Presence of Sarah Bartmann in Contemporary Art*, in: Deborah Willis (Hg.): *Black Venus 2010. The called her "Hottentot"*, Philadelphia 2010, S.87-95.

Strehle, Res: *Das dunkle Geheimnis der Schweizer Museen*, in: *Tagesanzeiger*, 11.05.2019

Wagenbach, Marc: *Archive des Kolonialen. Übersetzungen kulturellen Erbes im Tanz*, in: Eva Knopf/ Sophie Lembcke/ Mara Recklies (Hg.): *Archive dekolonisieren. Mediale und epistemische Transformation in Kunst, Design und Film*, Bielefeld 2018, S.191-206.