

Lawrence University

Lux

---

Lawrence University Honors Projects

---

2023

## Umkämpfte Erinnerungskultur: Historikerstreit 2,0, das Humboldt Forum und die neue deutsche Geschichte

Jonathan Hogan  
*Lawrence University*

Follow this and additional works at: <https://lux.lawrence.edu/luhp>



Part of the [German Language and Literature Commons](#)

© Copyright is owned by the author of this document.

---

### Recommended Citation

Hogan, Jonathan, "Umkämpfte Erinnerungskultur: Historikerstreit 2,0, das Humboldt Forum und die neue deutsche Geschichte" (2023). *Lawrence University Honors Projects*. 177.  
<https://lux.lawrence.edu/luhp/177>

This Honors Project is brought to you for free and open access by Lux. It has been accepted for inclusion in Lawrence University Honors Projects by an authorized administrator of Lux. For more information, please contact [colette.brautigam@lawrence.edu](mailto:colette.brautigam@lawrence.edu).

# **Umkämpfte Erinnerungskultur: Historikerstreit 2,0, das Humboldt Forum und die neue deutsche Geschichte**

Jonathan Hogan (IHRTLUHC)  
Professor Guenther-Pal  
Honors Thesis  
05/01/2022

## Gliederung

Einführung.....	3
<i>Weltdenken</i> .....	7
Wessen Kolonialvergangenheit?.....	9
<i>Analyse der Abbildung der deutschen Kolonialvergangenheit</i> .....	11
Die Humboldt Brüder .....	19
<i>Positive Darstellung der Brüder</i> .....	20
<i>Kritische Darstellung der Brüder</i> .....	24
The End of History.....	30
Ausgangswand – Zwischen Utopie und Abgrund: die Menschheit .....	31
Das Interaktive System .....	35
Form: Street Art .....	39
Die Zeit .....	43
Abschluss.....	46
Quellenverzeichnis.....	48
Appendix .....	52

## Einführung

Fatima El-Tayeb beginnt ihren Artikel—*The Universal Museum: How the new Germany Built its Future on Colonial Amnesia*—mit dem folgenden Zitat: “How we remember as individuals and collectives depends on how we perceive the now and where we envision ourselves going” (72). Laut El-Tayeb ist es nur „when our perception of the present changes dramatically and abruptly,“ dass die künstliche Anfertigung eines Geschichtsnarratives, die logische Ordnung der unendlich komplexen Vergangenheit, in Erscheinung tritt (72). Ein destabilisierender Umbruch dieser Art scheint gerade in Deutschland stattzufinden. Denn die zunehmende Anerkennung einer im nationalen Geschichtsnarrativ in Vergessenheit geratene Kolonialgeschichte (siehe Boehme 243), stößt gegen das bestehende nationale Geschichtsnarrative, das sich seit der Wende stark um den Holocaust als besonderes historisches Ereignis orientiert (siehe Zimmerer; Zimmerer and Rothberg; Moses, “The German Catechism”). Erklärend für diese scheinbar Unvereinbarkeit der zwei Narrativen deutscher Grausamkeiten ist, laut Historiker Dirk Moses, die Tatsache, dass die Zentralität des Holocausts für viele deutsche als eine Art „Erlösungsnarrativ“ funktioniere, das für die heutige deutsche Identität stiftend sei, und das den wiedervereinigten Staat legitimiere (Moses, “The German Catechism”). Vielmehr als eine historische Debatte ist also die Anerkennung der deutschen Kolonialgeschichte eine Frage der kontemporären post-Wende deutschen Identität.

Das Humboldt Forum, ein Wiederaufbau des alten preußischen Stadtschlusses, das den Palast der Republik ersetzt hat, ist zutiefst in den Debatten um die kontemporäre deutsche Identität und deren Geschichtsnarrativ verwickelt. Schon im Jahr 2007 (14 Jahre vor der Eröffnung des Forums) bildeten sich NGOs wie „NoHumboldt21!“, um den Schlossbau zu

protestieren. Zu der gleichen Zeit wurde Kolonialismus in Deutschland thematisiert. Es gab eine problematische öffentliche Rückgabe von Menschenresten aus Namibia, die im bekanntesten Krankenhaus Deutschlands—Charité—gelagert waren,<sup>1</sup> und heftige Debatten im Bundestag und im Allgemeinen über die Anerkennung des deutschen Völkermordes in Namibia (siehe Boehme). Trotz der Tatsache, dass postkoloniale Kritik ins Zentrum der Politik gerückt wurde, und dass das Schloss mit 564 Millionen Euro von der öffentlichen Hand finanziert wurde, ging der Bau weiter. In Anerkennung der Kritik hat im Jahr 2018 der Direktor des Forums Niel MacGregor ein verändertes Konzept versprochen, und zwar, „eine dauerhafte Auseinandersetzung mit den Lektüren der Vergangenheit“ und „ein lebendiges, vielstimmiges Gebilde“ im Forum (zitiert in Steckenbiller 107).

Die Spuren dieser Auseinandersetzungen lassen sich in dem im Juli 2021 geöffneten Schloss nicht ignorieren. Die Fassade des Innenhofs ist mit Wörtern geschmückt, die teils den Forschungsgeist und die Errungenschaften von Alexander von Humboldt feiern und teils seine koloniale Verwicklung kritisieren.<sup>2</sup> Am maßgeblichsten ist aber die Tatsache, dass eine von vier ursprünglichen Dauerausstellungen—Berlin Global—die deutsche koloniale Vergangenheit thematisiert. Das Ziel dieser Ausstellung ist zu zeigen, „wie die Stadt, ihre Menschen und von ihr ausgehende Geschehnisse die Welt verändert haben, und wie zugleich globale Ereignisse auf Berlin wirken – damals wie heute“ (*Berlin Global*). Das Humboldt Forum ist also kein statisches Objekt im Zentrum der bestehenden Debatten um die deutsche Kolonialvergangenheit,

---

<sup>1</sup> Problematisch weil die Rückgabe vom Krankenhaus statt des deutschen Staates veranstaltet wurde, und weil die hochrangigste Vertreter\*innen des deutschen Staates den Saal vor der Rede der namibischen Delegation verlassen hat (“Berliner Charité”).

<sup>2</sup> Wörter wie „Zwischenraum, community, Vulkan, Assimilation“ schmücken die Fassade.

sondern vielmehr ein reaktives Objekt. Eines, dass Kritik von engagierten postkolonialen Aktivist\*innen in einen institutionellen Kontext verlagert, der einen eher gemäßigten<sup>3</sup> Diskurs postuliert, und dies aufgrund dessen staatliche Förderung und dessen Ziel, ein breites nationales und internationales Publikum zu locken.

Angesichts der Tatsache, dass das Humboldt Forum im Mittelpunkt der Kolonialdebatten steht, und dass es ein breites Spektrum der politischen Diskurse über diese Debatten verkörpert, stelle ich die folgenden Fragen: Inwiefern engagiert sich die Berlin Global Ausstellung mit deutschen Kolonialverbrechen? Welche Diskurse werden in der Ausstellung aufrechterhalten, umstritten, oder gar kreiert? Weil historische Narrative das Verständnis von Selbst in einer linearen temporalen Ordnung konstituieren, frage ich deswegen auch: welche möglichen Auswirkungen haben diese Narrative gegenüber der modernen deutschen Identität? Welche Zukünfte werden durch diese Narrative ermöglicht oder ausgeschlossen?

Diese Untersuchung wird sich hauptsächlich auf das *Weltdenken* Wandgemälde von den Künstlern How (Raoul Perré) und Nosm (Davide Perré) fokussieren. *Weltdenken* befindet sich im ersten Ausstellungsraum der Berlin Global Ausstellung und bildet ein verspieltes Kolonialnarrativ ab, das mit der „Entdeckung“ der „neuen“ Welt beginnt. Diese Analyse wird aus drei Teilen bestehen. In dem ersten Teil werde ich mich mit der Darstellung von der deutschen Kolonialvergangenheit beschäftigen durch eine Analyse deutscher Figuren im Wandgemälde. Im zweiten Teil, hingegen, werde ich die Abbildung von den Humboldt Brüdern betrachten, und dies weil die Brüder eine wachsende Rolle in dem deutschen Vergangenheitsnarrativ spielen und möglicherweise ein zweites deutsches Narrativ vertreten,

---

<sup>3</sup> Und hiermit meine ich für den Staat und für das breite Publikum akzeptabler Diskurs.

dass das Holocaust-orientierte Narrativ auch zu versetzen bedroht.<sup>4</sup> In dem letzten Teil dieser Untersuchung werde ich schließlich meinen Fokus auf die Abbildung der Gegenwart bzw. Zukunft richten, um die verschiedenen Diskursen zu betrachten, die die Gegenwart scheinbar als „das Ende der Geschichte“ im Sinne der Theorie des Politikwissenschaftlers Francis Fukuyama positionieren.

Diese Forschung, weil sie ein staatlich gefördertes Wandgemälde innerhalb des größten deutschen Kulturprojekts des letzten Jahrzehntes analysiert, ist in der ersten Reihe gut positioniert, mögliche Veränderungen der nationalen Identität auf einer nuancierten Weise zu betrachten. Auf eine indirektere Art und Weise aber versucht diese Forschung auch den merkwürdigen<sup>5</sup> Widerwille eines großen Teils der deutschen Bevölkerung sich auf einen Prozess der Versöhnung mit ehemaligen kolonialen Subjekten wie die Nama und Herero einzugehen, zu kontextualisieren. In dem breitesten Sinne also untersucht diese Forschung das Verhältnis zwischen der Anerkennung unterdrückter Grausamkeiten und der Subjektivität von denjenigen, die auf diese Unterdrückung angewiesen sind, mit der Hoffnung, Einsicht zu gewinnen gegenüber möglichen Prozessen, die koloniale Versöhnung ermöglichen könnten. Bevor ich mit einer Analyse des *Weltdenken* Wandgemäldes anfangen, ist es zuerst sinnvoll, das Wandgemälde als ein Ganzes vorzustellen.

---

<sup>4</sup> Dieses Narrativ werde ich in dem entsprechenden Teil ausführlicher besprechen.

<sup>5</sup> Merkwürdig, weil es in Deutschland eine ausgesprochene Holocaust Erinnerungskultur gibt, und weil der Völkermord der Nama und Herero auch als solches anerkannt wurde.

Weltdenken



Abbildung 1: Aufteilung der Welt



Abbildung 2: Ausbeutung der Welt



Abbildung 3: Vielfalt und Wechselwirkung



Abbildung 4: Weltdenken, Weltleben



Das *Weltdenken* Wandgemälde bedeckt alle vier Wände des ersten Raums in der Berlin Global Dauerausstellung. Das Gemälde besteht aus vier Wänden, die vier Themen entsprechen. Die Eingangswand wird mit dem Namen „Die Aufteilung der Welt“ titulierte. Diese Wand bildet den Anfang des Kolonialismus ab, dem eine Art kolonialer



Abbildung 5: Globus um Zentrum der Ausstellungsraum

Urknall entspricht. Aus einem weißen Loch über den Eingangstüren herausstrahlend sind die ersten Ereignisse der Kolonialvergangenheit: die Eroberung von Amerika (auf der rechten Seite des Bildes) und die Kartierung der Welt (auf der linken Seite des Bildes) (Abbildung 1). Die Wand rechts von der Eingangstür, hingegen, trägt die Titel „Ausbeutung der Welt,“ und thematisiert unterdrückter Aspekte des Kolonialismus wie den Genozid an den Nama und Herero (Abbildung 2). Die Wand auf der rechten Seite, hingegen, thematisiert die Humboldt Brüder. Hier werden die Brüder neben fantastischer Natur, verschiedenen Sprachen, einer Darstellung der Klimawandel und vielen anderen Elementen abgebildet. Diese Wand heißt „Vielfalt und Wechselwirkung“ (Abbildung 3). Letztlich besteht die Ausgangswand aus zwei utopischen Darstellungen der Zukunft, die über eine gefährlich aussehende rote See schweben. Diese Wand heißt „Weltdenken Weltleben“ (Abbildung 4).

Der Stil des Gemäldes besteht aus einer interessanten Mischung zwischen schwarz-weiß Grafiken, die durch ihr starkes Winkeln und ineinander verquickte Objekte die Ästhetik von Figurenkarten ähnelt, und ein schwammiger, spritzlackierter Hintergrund, der

hauptsächlich aus roten Farben besteht. Die Beschreibung der Künstler—How (Raoul Perré) und Nosm (Davide Perré)—bringt das Werk ausdrücklich in Verbindung mit dem Kunststil „Street Art.“

Begleittexte befinden sich auf einem Plakat vor jeder Wandseite. Diese Begleittexte fassen ihre jeweiligen Wandseiten grob zusammen. Hierzu kommt ein virtueller Kiosk in der Ecke des Raums, der zusätzliche Begleittexte vorstellt, die bestimmte Figuren oder Szenen ergänzen oder kontextualisieren (Appendix 1). Der Kiosk ist im Vergleich zu den physikalischen Begleittexten weniger zugänglich und kann immer nur von einer Besucher\*in bedient werden. Der erste Raum der Ausstellung dient auch dazu, die interaktive Erfahrung der Besucher\*innen einzurichten. Mitten im Ausstellungsraum befindet sich ein von der Decke hängender Globus, der von Computern umgeben ist, die die Besucher\*innen für das interaktive System einloggen (siehe Figur 5). Der Raum ist, im Vergleich zu der Helligkeit der ersten vier Figuren, in der Tat sehr dunkel beleuchtet (siehe wieder Figur 5).

## Wessen Kolonialvergangenheit?

Um das Vorhandensein einer möglichen Neuorientierung des deutschen Geschichtsnarratives zu analysieren, ist es sinnvoll, mit einer Betrachtung der Darstellung der politischen Geschichte des Landes im Wandgemälde anzufangen. Zuerst ist es aber nötig sowohl das schon etablierte staatliche Narrativ als auch das herausfordernde progressive Narrativ zu besprechen, um diese Analyse zu kontextualisieren.

Das prägende staatliche Geschichtsnarrativ der Berliner Republik entstand nach dem ersten Historikerstreit. Historikerstreit 1,0 fand in den späten 80er Jahren statt und beschäftigte

sich hauptsächlich mit der Frage, ob der Holocaust als ein einzigartiges, singuläres, historisches Ereignis begriffen werden sollte oder nicht. Diese Debatte ging teilweise um unterschiedliche akademische Interpretationen der Geschichte—sie wurde durch einen Zeitschriftartikel vom Historiker Ernst Nolte ausgelöst, der behauptete, die Nationalsozialisten dem sowjetischen Gulag-System als Vorbild genommen haben<sup>6</sup>—sie war aber hauptsächlich eine gesellschaftliche Frage der Kollektivschuld, der Moral, und des Erinnerns, eine Frage, ob die deutsche Geschichte normalisiert werden sollte oder nicht.<sup>7</sup> Am Ende der Debatte setzte sich die progressive Argumentation eines nicht „normalen,“ (oder besser gesagt „singulären“) historischen und moralischen Ereignis durch.<sup>8</sup> Der Holocaust wurde in seiner Konzeptualisierung somit zu einer Gräueltat, die außerhalb der Geschichte existierte und moralisch unantastbar war. Dieser Entwicklung einhergehend wurde der Holocaust zu einer Gründungslogik der neuen Berliner Republik, die, laut Dirk Moses, mit den amerikanischen *Federalist Papers* in ihrer Auswirkung vergleichbar sei (Moses, „Deutschlands Erinnerungskultur und der ‘Terror der Geschichte’“ 203). Aufgrund dieser neuen nationalen Logik bzw. Narrativ wurde eine Erinnerungskultur auf die nationale Ebene etabliert und eine produktive Aufarbeitung der Vergangenheit durchgeführt.<sup>9</sup>

Im Jahr 2021 begann der Historikerstreit 2,0. Genau wie der erste Historikerstreit ging dieser hauptsächlich um die Frage, ob der Holocaust als ein historisch und moralisch singuläres,

---

<sup>6</sup> (siehe „Debatte um den Holocaust“ für eine ausführlichere Beschreibung).

<sup>7</sup> Aussagekräftig diesbezüglich ist die Tatsache, dass die größte Figur des Historikerstreits der Philosoph Jürgen Habermas war, also kein Historiker.

<sup>8</sup> Die Beschreibung des Historikerstreits als eine Debatte, die sowohl auf eine historische und moralische Ebene stattfand, kommt von Dirk Moses, der den Historikerstreit in seinem Kapitel „Terror der Geschichte“ entsprechend beschreibt (siehe Moses, „Deutschlands Erinnerungskultur und der ‘Terror der Geschichte’“).

<sup>9</sup> (siehe „Historikerstreit 2.0 über Shoah: Historiker Per Leo fordert globale Perspektive auf NS-Verbrechen“; Moses, „Deutschlands Erinnerungskultur und der ‘Terror der Geschichte’“ 202; Wolfrum 263)

also nicht-vergleichbares Ereignis, verstanden werden sollte. Die Rollen wurden aber umgekehrt, denn die progressive Seite, die von Denkern wie Achille Mbembe, Michael Rothberg, und Dirk Moses vertreten wurde, argumentierten, dass das Singularitätsnarrativ, das einst produktiv war, inklusiver gestalten werden müsse. Dirk Moses, der ins Zentrum der Debatte mit seinem „Katechismus“ Artikel rückte, argumentierte, dass das Singularitätsnarrativ eine künstliche Trennung zwischen „Antisemitismus“ und „Rassismus“ schaffe. Diese Trennung, so Moses, verhindere eine ähnliche Aufarbeitung der deutschen Kolonialvergangenheit, schließe viele Deutsche aus, die nicht eine Deutsche (und vor allem eine Westdeutsche) Herkunft haben, und führe zu einer problematischen Israel-Politik (Moses, “Der Katechismus der Deutschen”). In dieser Analyse der Darstellung der Kolonialvergangenheit werde ich mich also auf die Darstellung des deutschen Kolonialismus und des Holocausts gegenüber dem Narrativ eines singulären Holocausts fokussieren.

### *Analyse der Abbildung der deutschen Kolonialvergangenheit*

Der Ausstellungsraum postuliert eine interessante Darstellung der deutschen Kolonialgeschichte, denn sie bildet keine besonders-deutsche Kolonialvergangenheit ab, sondern vielmehr eine europäische Kolonialvergangenheit, in der die deutsche Geschichte in vielerlei Hinsicht zu einer Nebenrolle relegiert wird.



Abbildung 6: Darstellung von Friedrich Wilhelm

Die erste Abbildung der deutschen Verwicklung im kolonialen System befindet sich in der Darstellung von Friedrich Wilhelm, der sich auf der rechten Wandseite der Eingangswand befindet (Abbildung 6).<sup>10</sup> Friedrich Wilhelm, der oben links im Bild steht, wird im Begleittext als der erste deutsche Kolonist und als ein Sklavenhändler bezeichnet.<sup>11</sup> Die Symbolik, die ihn umgibt, (wie, z.B., die verketteten Menschen, und ein Dreieck, das alle maßgebliche Elemente des Dreiecksklavenhandels beinhaltet) verbildlichen diese Aussage.<sup>12</sup> Hier wird also Deutschland direkt mit kolonialer Gewalt verbunden. Maßgeblich für eine Analyse der Abbildung des nationalen Narrativs ist aber die Tatsache, dass der deutsche Kolonialismus als ein Teil eines breiteren internationalen kolonialen Kontexts dargestellt wird, der von brutaleren Nationen geprägt ist. Neben Friedrich Wilhelm steigen Konquistadoren aus einer spanischen Karavelle, um Amerika zu erobern. Im Wandgemälde wird also deutsche koloniale Gewalt explizit angedeutet, diese Gewalt existiert aber im Hintergrund einer größeren bildlichen Gewalt—die spanisch kodierte (und im Begleittext identifizierte) Eroberung von „Amerika,“ in der die Konquistadoren einen Krieg gegen die Einheimischen führen und tatsächlich auf die indigene Bevölkerung schießen. Auch der Begleittext gegenüber Friedrich Wilhelm betont den Internationalismus der kolonialen Vergangenheit, denn während Friedrich Wilhelm sowohl als Gründer der „ersten deutschen Kolonie“ als auch als Sklavenhändler bezeichnet wird, wird der

---

<sup>10</sup> Friedrich Wilhelm wird als ein Vertreter einer deutschen kolonialistischen politischen Institution betrachtet, weil er eine deutsche Kolonie errichtete—etwas, das auch im Begleittext erklärt wurde (*Berlin Global*).

<sup>11</sup> Dies ist eigentlich nicht wahr. Die Geschäftsfamilie Welser gründete die erste deutsche Kolonie, die zwischen 1528 und 1555 im heutigen Venezuela war. Die Tatsache, dass Friedrich Wilhelm als der erste deutsche Kolonist bezeichnet wird (Kolonie von 1658 – 1731) ist also interessant, denn der Anfang des deutschen Kolonialismus wird um ein ganzes Jahrhundert verschoben. Am wichtigsten ist die Tatsache, aber, dass der gescheiterte Kolonialversuch der Welser Familie eine Art Ur-Mythos in dem deutschen Kolonialdiskurs bildete (siehe Zantop, chap.1) und von daher nicht von einer kleinen Bedeutung war.

<sup>12</sup> Eine genauere Analyse dieser Symbolik wird im nächsten Teil „Die Humboldt Brüder“ durchgeführt.

Verkauf der Kolonie an die Niederlande im Text geschildert. (*Berlin Global*). Dazu kommt die Tatsache, dass das Bild eines britischen Sklavenschiffs neben dem Portrait von Friedrich Wilhelm im Begleittext erscheint.<sup>13</sup>

Eine ähnliche Vorstellung der kolonialen Vergangenheit befindet sich auch erstaunlicherweise in der Abbildung des ersten Genozids des 20. Jahrhunderts, der im deutschen Südwestafrika von deutschen Kolonialtruppen durchgeführt wurde. Hier wird, laut des Titels des



Abbildung 7 - Genozid, Rhodes, und Bismarck

Begleittexts, den „Völkermord an den Nama und Herero“ dargestellt. Im Bild aber gibt es keine deutsch-kodierte Täter, nur ambige europäisch-aussehende Männer.<sup>14</sup> Es gibt auch scheinbar keine Opfer in der Darstellung des Genozids, denn die exotischen afrikanischen Widerstandskämpfer\*innen kommen, auch im Vergleich zu den stilisierten Tätern, teilweise nicht menschlich vor. Die größten Widerstandskämpfer\*in, z.B., sieht wie eine Mischung aus Vogel und Mensch aus. Hierzu kommt die Tatsache, dass der Genozid nicht als Genozid, sondern als Schlacht abgebildet wird. In der Wirklichkeit gab es Widerstandskämpfe, aber sie kamen vor dem tatsächlichen Genozid. Der Genozid wurde dann mit Konzentrationslagern und Vertreibungen in die Wüste durchgeführt. Die Opfer des

<sup>13</sup> Text gegenüber Friedrich Wilhelm und Bild des Sklavenschiffes im Appendix 2

<sup>14</sup> Die Männer tragen keine nationalen Symbole und könnten vom Aussehen her die Uniformen vieler kolonialen Armeen in Afrika tragen.

Genozids waren nicht mehr in der Lage, militärischen Widerstand zu leisten. Im Allgemeinen scheint also das Wandgemälde erstaunlicherweise eher einen verallgemeinerten Kampf zwischen Kolonisten und Widerstandskämpfer\*innen darzustellen, statt des ersten Genozids des 20. Jahrhundert.

Der einzig erkennbare deutsche ist Otto von Bismarck, der symbolisch ein Stück der „Afrika-Torte“ schleichend abschneidet. Die bildliche Darstellung von Bismarck relativiert aber schon wieder die kolonialistischen Machtverhältnisse, denn Bismarck schneidet fast schleichend ein Stück der Torte für sich (und symbolisch für Deutschland) ab, während Cecil Rhodes über Bismarck ragt und durch eine gezwungene Untersicht als übermächtig vorkommt. Statt eines Stückes der Torte abzuschneiden, präsentiert Cecil Rhodes eine Karte von ganz Afrika zum Publikum, die sein Cap-Kairo Plan abbildet. Hierzu kommt die Tatsache, dass Bismarck nur ein Fünftel von südlichem Afrika abschneidet. Der Rest der Torte entspricht die Karte vom britischen Südafrika und geht implizit an Rhodes und die Briten. In der Darstellung des deutschen Genozids wird also Bismarck und der deutsche Kolonialismus wieder als das kleinere Übel dargestellt.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Zwei Begleittexte sprechen jeweils Bismarck und Rhodes an. Der Text gegenüber Bismarck trägt den Titel „Die Aufteilung von Afrika“ und eine alte Karikatur von Bismarck als Aufschneider einer Afrika-Torte, umgeben von anderen europäischen Staatsvertretern. Im Text steht Folgendes: 1884/1885 lud der deutsche Reichskanzler Otto von Bismarck... Vertreter der europäischen Mächte sowie USA und des Osmanischen Reichs zur sogenannten Afrika-Konferenz, nach Berlin. Sie bildeten den Ausgangspunkt für die gewaltsame Aufteilung des afrikanischen Kontinents...“ (Berlin Global). Der Text zu Rhodes, hingegen, sagt Folgendes: „Er [Rhodes] sah den Bau einer durchgehenden Eisenbahnverbindung von Kairo... bis nach Kapstadt... vor, um die verschiedenen britischen Kolonien miteinander zu verbinden. Diese Karikatur von 1892 versinnbildlicht den darin enthaltenen Größenwahn“ (Berlin Global). In diesen Texten wird das koloniale Machtverhältnis zwischen Deutschland und Großbritannien also wörtlich wiederhergestellt. Bismarck und Deutschland verfolgen einem multilateralen Kolonialismus umgeben von anderen Nationen. Rhodes, hingegen, sei ein Zeichen kolonialer Größenwahn, der als einzelne Staatsoberhaupt über das ganze Kontinent herrschen wolle.

Fehlend in dieser Abbildung des Genozids sind alle wesentliche Element, die auf eine Erweiterung des opferzentrierten Narrativs der schon etablierten Erinnerungskultur hinweisen würden. Es gibt keine Symbole in der Bildsprache, die die Deutsche als unbestreitbare Täter bezeichnen. Es fehlt eine Darstellung der Opfer, die Mitleid erzeugen könnte, denn die Opfer wirken durch ihre exotische Abbildung fremd und fast unmenschlich. Es fehlt sogar eine Darstellung des Genozids, da einen Widerstandskampf (der im Vergleich zu einem Genozid als soziale Praxis akzeptabler ist) statt Konzentrationslager oder einer Vertreibungsszene dargestellt wird. Und es fehlt die affektive/moralische Möglichkeit, den Genozid als eine bedrückende deutsche Gräueltat zu erkennen, weil der britische Kolonialismus deutlich schrecklicher bzw. mächtiger vorkommt.

Deutschland wird erst eine idiosynkratisch, ja singuläre Rolle in der Vergangenheit zugewiesen, in einem europäisch-kodierten Raum,<sup>16</sup> in der brutalen Rassenforschung ausgeübt wird. In der Szene vermesst ein deutsch-kodierter Wissenschaftler—der im Begleittext als der Anthropologe und „Rassenwissenschaftler“

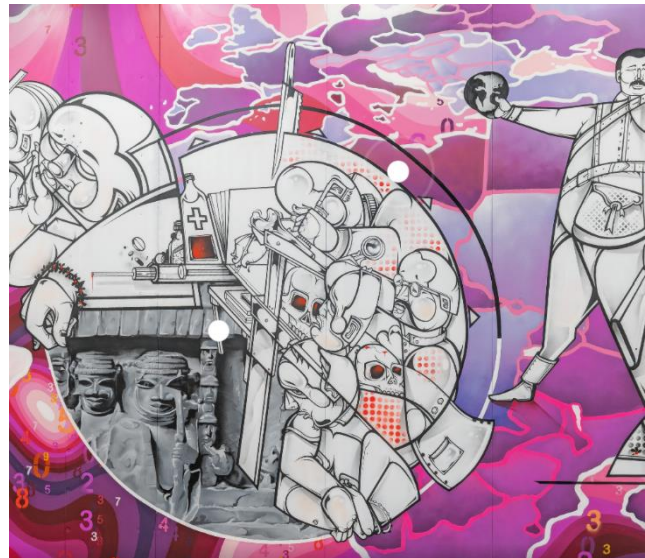


Abbildung 8: Darstellung der Rassenwissenschaft

Rudolf Virchow identifiziert wird—Schädel und lebendige Menschen mit gequälten Gesichtern. Es gibt also, im Vergleich zur Abbildung des Genozids, menschliche Opfer in dieser Szene. Im

<sup>16</sup> Ein Labor geleitet von einem deutschen Wissenschaftler im Vergleich zu der ersten Szene der Wandseite, die einen Kampf über (oder Genozid in) Afrika abbildet.



Bild befindet sich auch eine Injektionsnadel aus dem Blut fließt, Medikamente, Messgeräte, und Bücher. Keine anderen Täter-Nationen kommen explizit oder implizit vor. Obwohl diese Szene, durch die Darstellung von Virchow, explizit während der Kolonialzeit stattfindet, argumentiere ich, dass es gleichzeitig oder gar vielmehr an eine Szene aus einem nationalsozialistischen Konzentrationslager erinnert. Es gibt mehrere Gründe für eine nationalsozialistische Lesart der Szene.

Erstens ist es wichtig zu notieren, dass die Forschung von Rudolf Virchow eine enge Verbindung zur Rassenideologie der Nationalsozialisten hat. Denn



Abbildung 9 - Rudolf Virchow



Abbildung 10 - Fritz Haber



Abbildung 11 - Haber-ähnlicher Wissenschaftler

während seiner expansiven Forschung gegenüber der möglichen Präsenz von vielen Rassen in Deutschland, stufte er die jüdische Bevölkerung als eine nicht-deutsche Kontrollkategorie ein (siehe "Rudolf Virchow: Genialer Arzt und umstrittener Anthropologe").<sup>17</sup> Obwohl Virchow am Ende seiner Forschung keinen Beweis für die Rassentheorien seiner Zeit erbringen konnte, prägte seine kategorische Trennung der jüdischen Bevölkerung von der „deutschen“ Bevölkerung der NS-Ideologie. Ein zweites Merkmal der Szene ist die Abbildung von Virchow, denn der Wissenschaftler scheint eher dem bekannten nationalistischen jüdischen

<sup>17</sup> Interessanterweise lehnte Virchow die Theorie von verschiedenen Rassen in Deutschland ab, nachdem seine Forschung keine Ergebnisse lieferte. Trotzdem war seine Förderung der Anthropologie durchaus von einer rassistische Weltanschauung geprägt und seine Kategorisierung der jüdischen Bevölkerung war maßgeblich für die spätere NS-Ideologie (siehe "Rudolf Virchow: Genialer Arzt und umstrittener Anthropologe").

Chemiker Fritz Haber zu ähneln, der Chemiewaffen im ersten Weltkrieg und schließlich das Giftgas Zyklon A entwickelte, dessen Ableitung in Konzentrationslagern eingesetzt wurde, um den Holocaust auszuführen. Beide Wissenschaftler haben also eine starke indirekte Verbindung zum Holocaust. Das dritte, wahrscheinlich wichtigste Merkmal der Szene sind die blutenden Schädel und Geräten, aus den Blut tropft. Solche Zeichen der physikalischen Gewalt erinnern eher an die schrecklichen Experimente, die in Konzentrationslagern während der NS-Zeit durchgeführt wurden, statt Virchows Messungen, die nicht gestaltet wurden, um physikalische Gewalt auszuüben. Letztlich ist es wesentlich, dass die schrecklichste Szene des ganzen Gemäldes in einem europäisch-kodierten Raum ausspielt, etwas, dass eine Interpretation der Szene als eine aus der NS-Zeit weiterhin verstärkt. Wenn man die Gesamtauswirkung dieser Merkmale betrachtet, dann scheint das Wandgemälde zu behaupten, dass die schrecklichste Folge der Kolonialzeit der Holocaust war.

Wenn man die Darstellung der Kolonialzeit in ihrer Gesamtheit betrachtet, dann scheint das Wandgemälde in einer Hinsicht eine Progressive Haltung gegenüber der Erinnerungskultur zu nehmen: eine kausale historische Verbindung zwischen der Kolonialzeit und dem Holocaust wird etabliert—und dies, weil die Szene, die den Holocaust implizit darzustellen scheint, direkt nach einer Abbildung des Genozids an den Nama und Herero folgt und im Begleittext explizit mit kolonialen Rassenideologien verbunden wird. Bedeutender aber für diese Untersuchung der möglichen Weiterentwicklung der deutschen Erinnerungskultur ist aber der Diskurs der *moralischen* Singularität des Holocausts, der eine gesellschaftliche Aufarbeitung der kolonialen Grausamkeiten verhindert. Dieser Diskurs wird aber aufrechterhalten, indem deutsche koloniale Gräueltaten (wie der Genozid an den Nama und Herero) anonym bleiben, und von der

Gewalt anderer Nationen in der Bildsprache überschattet werden. Interessanterweise wurde ein Diskurs der Minimierung bzw. Verharmlosung von deutschem Kolonialismus von der Germanistin Susanne Zantop schon in der Kolonialzeit identifiziert. In ihrem Buch *Colonial Fantasies*, das die Präsenz von tief verankerten deutschen kolonialen Diskursen ein ganzes Jahrhundert vor der Etablierung deutscher Kolonien beweist, schreibt Zantop Folgendes: „The narrative places the German settlers from Courtland, who populated Tobago in the seventeenth century and who were driven out by the Dutch, alongside the ‘poor Indians’... The confrontation of cruel Spaniards—and now also greedy colonial competitors—with hard working, victimized Germans reaffirmed the ‘political myth of German honesty and probity.’ The German settlers are the natural allies of the colonized peoples; they are the good ‘colonizers’” (Zantop 39–40). Dieser Diskurs, der die deutschen als die „guten“ Kolonist\*innen positioniert, wurde laut Zantop bis in den “1950s and 60s“ in Schulbüchern vertreten (60). Natürlich ist dieser Diskurs extremer und nationalistischer als die in der Ausstellung—in der Ausstellung werden die deutschen Kolonisten als problematisch dargestellt, aber in einem kleineren Ausmaß als die von anderen Nationen—und trotzdem werden deutsche koloniale Grausamkeiten immer noch von den Taten anderer Nationen überschattet. Der Ausstellungsraum postuliert also einen Holocaust, der historische Verbindungen zu der Kolonialzeit hat. Dieser Holocaust bleibt aber eine moralisch unvergleichbare Gräueltat, denn die deutschen kolonialen Grausamkeiten werden minimiert und ohne deutsche Täter und menschliche Opfer, mit denen man sich identifizieren könnte, dargestellt. Somit bleibt der Holocaust eine moralisch singuläre Tat und die steife deutsche Erinnerungskultur, so wie sie

jetzt ist, intakt. Deutsche Gräueltaten aus der Kolonialzeit inklusiv der Genozid, bleiben hingegen am Rand des Narrativs.

## Die Humboldt Brüder



Abbildung 12: Vielfalt und Wechselwirkung

Die linke Wand—„Vielfalt und Wechselwirkung"—bildet der auffälligste und kohärenteste Teil des Gemäldes, " (siehe Abbildung 12). Im Zentrum dieses Teils stehen die Humboldt Brüder, die Namenträger des Forums und ein grundlegender Teil der Debatten gegenüber der deutschen Kolonialvergangenheit und der deutschen Erinnerungskultur. Über die Rolle der Humboldt Brüder wird Friedrich von Bose von Jonathan Bach zitiert: „the Humboldt Forum planners emphasized a distinction between „colonial history“ and „exploration“ (...) this juxtaposition served to remove the practices of the great explorers (e.g., Forster, Cook, von Humboldt, and Schlagintweit) from contamination by presenting them as occurring in a ‚non-political or even emancipatory‘ context“ (Bach 103). Diese künstliche Trennung zwischen aufklärerischer Forschung und unterdrückerischem Kolonialismus funktioniert

nicht nur um die Humboldt Brüder<sup>18</sup> von Kritik zu schützen, sondern um, laut Bach, eine Wiederentdeckung einer konstruktiven, unschuldigen deutschen Vergangenheit in dem aufgeklärten Absolutismus der preußischen Monarchie zu vertreten (101–02). Fatima El-Tayeb betrachtet diese Betonung einer aufklärerischen Vergangenheit durch die Humboldt Brüder (bzw. das Humboldt Forum) zusammen mit der Entscheidung, die Palast der Republik—ein Zeichen der katastrophale 20. Jahrhundert—abzureißen. Für Tayeb signalisiert das Ersetzen der Palast durch das Humboldt Forum eine „decision to push a positive memory discourse,“ eine, die das 20. Jahrhundert eher als eine Aberration des deutschen Gesichtsnarrativs darstellt (79). Es ist also nicht nur koloniale Kritik, die das etablierte, deutsche Erinnerungsnarrativ zu versetzten bedroht, sondern auch eine Betonung einer positiveren, aufgeklärten Vergangenheit, die die Humboldt Brüder als Helden feiert.

### *Positive Darstellung der Brüder*

Bei dem ersten Betracht des Wandgemäldes scheint die Abbildung der Humboldt Brüder den wachsenden Diskursen um die Brüder zu konformieren. Wilhelm von Humboldt, der in Deutschland als ein Bildungsreformer und Linguist gefeiert wird (siehe Bach), befindet sich über die Schriften verschiedener Sprachen und neben verschiedenen Instrumenten der Wissenschaft und des Schreibens. Alexander von Humboldt, der immer mehr als „a prophet and a model of scientific rigor, innovation, and responsibility“ glorifiziert wird (Bach 104), wird entsprechend dargestellt, indem er von indigen-kodierten Menschen, einem Vulkan, und exotisch wirkender

---

<sup>18</sup> In seinem Artikel schreibt Bach hauptsächlich über Alexander von Humboldt, der durch Reisen die Welt „entdeckt“ hat. Meine Analyse wird sich aber auf beide Brüder beziehen, denn, trotz mancher assoziativen Unterschiede (Humboldt als reisende Forscher, Wilhelm als Linguist und Bildungsreformer), werden die Brüder oft als eine Einheit betrachtet (siehe Parzinger). Dies lässt sich auch im Wandgemälde „Weltdenken“ beobachten, in dem beide Brüder als Entdecker fremder Kulturen (auf ihre jeweilige Arte) vorgestellt werden.

Natur umgeben wird. Zwischen den Brüdern befindet sich ein lila spritzlackierter Fluss, der von einer Seilbrücke überquert wird. Hiermit werden populäre Diskurse um die Brüder nochmal verstärkt, denn die Brücke, durch seine verbindende Funktion, symbolisiert das Humboldt'sche Konzept der Wechselwirkung,<sup>19</sup> und die Verbindung zwischen der „neuen“ und der „alten“ Welten, die Alexander von Humboldt angeblich geschafft habe. Letztlich kommen die als komplementär gesehene Diskurse der wissenschaftlichen Objektivität<sup>20</sup> und Verzauberung mit der Natur zum Vorschein, die stark mit den Brüdern verbunden werden (see Bach 104). Denn scheinbar präsentiert von den Brüdern und als höchste/größte Figur im Bild steht eine mystische und mächtig-aussehende indigene Frau, umgeben von wissenschaftlichen Geräten.<sup>21</sup> Somit wird die wissenschaftliche Forschung von „neuen Welten“ mit der Ehrfurcht der Entdeckung in Verbindung gebracht. Diese Diskurse werden in den begleitenden Texten noch deutlicher. Im Hauptbegleittext dieser Wandseite werden beide Brüder als leidenschaftliche Forscher beschrieben. „Wechselwirkung“ wird auch ausdrücklich erwähnt.<sup>22</sup>

Es wäre aber falsch zu behaupten, dass das Gemälde und die begleitenden Texte nur die positiven Diskurse der Brüder thematisieren. Stattdessen wird auch das oft kritisierte Verhältnis zwischen den Brüdern und dem Kolonialismus angesprochen. Hier scheint aber eine Art Uneinigkeit zwischen den Texten und den Bildern zu herrschen. Denn während die Texte, die

---

<sup>19</sup> „Wechselwirkung“ ist ein Konzept, das stark mit Alexander von Humboldt assoziiert wird. Es entspricht die Idee, dass alles—normalerweise Kultur und Natur—miteinander verbunden ist, und dass eine Vielfalt von Perspektiven nötig ist, um etwas grundlegend zu verstehen (siehe Dorgerloh; *Berlin Global*). Die Brücke, die in der Komposition direkt vom Kopf von Humboldt leitet, vertrete die Wechselwirkung durch seine verbindende Funktion.

<sup>20</sup> Und hiermit auch die Modernität.

<sup>21</sup> Also Zeichen der Objektivität.

<sup>22</sup> Ausschnitt des Texts: „Wilhelm erforschte über siebzig sprachen. Ihn faszinierte, dass sich in jeder Sprache auch eine andere Sicht auf die Welt ausdrückt. Alexander reiste leidenschaftliche gern(...) Als einer der Ersten beschrieb der die Welt als vernetztes Ökosystem, in dem alles miteinander zusammenhängt“ (*Berlin Global*).

dieses Verhältnisses eher prophylaktisch ansprechen, um die Brüder von maßgeblicher Kritik zu schützen, scheint das Wandgemälde eine substanzielle, subversivere Botschaft zu vermitteln, die auch die positive Darstellung der anderen Diskurse um die Humboldt Brüder infrage stellt. Es ist erst durch eine Analyse dieser zwei Formen der Kritik (Begleittext und bildliche Darstellung), dass man das vollständige Verhältnis zwischen dem Humboldt Brüdern und dem Forum wahrnehmen kann.

Die Texte, die das Verhältnis zwischen den Brüdern und Kolonialismus erwähnen, sind im Raum ziemlich unauffällig auf dem interaktiven Bildschirm platziert, der ja im Vergleich zu den physikalischen Texten relativ unzugänglich ist.<sup>23</sup> Dazu gibt es 15 Texte und nur 2, die die koloniale Verwicklung der Humboldt Brüder erwähnen. Auch wenn eine Besucher\*innen einen Text liest, wird die Verbindung zwischen den Humboldt Brüdern und dem Kolonialismus aufgrund der Semantik und der Darstellung der Wissenschaft so gestaltet, sodass die Verbindung unproblematisch und unpolitisch zu sein scheint.

Gegenüber einer Abbildung von Objekten, die von Alexander von Humboldt „entdeckt“ wurden und entsprechend im Wandgemälde abgebildet wurde,<sup>24</sup> steht folgendes: „Auf seinen Reisen sammelte er [Alexander von Humboldt] nicht nur naturwissenschaftliche Daten, sondern auch Kulturzeugnisse – manchmal gegen den Willen der

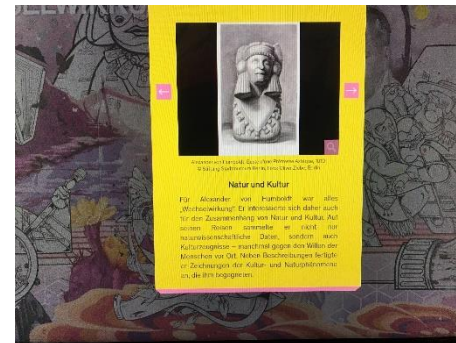


Abbildung 13: Interaktiver Bildschirm

<sup>23</sup> Und dies, weil der Bildschirm zu einem Zeitpunkt nur von einer Person bedient werden kann, und weil der Bildschirm insgesamt 15 Texte vorstellt.

<sup>24</sup> *Buste d'une Prêtresse Aztèque; Simia Ursina; Pont de cordage près de Pernipé.*

Menschen vor Ort“ (*Berlin Global*). In diesem Zitat ist die Wortwahl entscheidend. Die Kurator\*innen benutzten das Wort *sammeln* statt Wörter wie *stehlen* oder *rauben*.<sup>25</sup> Sie benutzen auch die ambige Phrase *Menschen vor Ort*, um die indigene Bevölkerung zu beschreiben. Mit dieser Wortwahl verschwindet das Unrecht, das eigentlich in der Handlung impliziert wird, denn der Dieb wird zu einem neugierigen und friedlichen Sammler, die Opfer dieses Diebstahls, hingegen, existieren nicht (zumindest ausdrücklich), denn *Menschen vor Ort* sind keine Schöpfer oder Besitzer. Sie haben also kein impliziertes Recht auf die Objekte, die ihnen in der Wirklichkeit gehörten. Auch wichtig in diesem Zitat ist der Satzbau. Das Verb *Sammeln* bezieht sich hauptsächlich auf den Hauptsatz: „Auf seinen Reisen *sammelte* er [Alexander von Humboldt] nicht nur naturwissenschaftliche Daten“ (*Berlin Global* meine Betonung). Somit wird das *Sammeln* von Gegenständen durch Assoziierung wissenschaftlich kodiert, etwas, das den Diebstahl von Alexander von Humboldt weiter verbergt.

Die Begleittexte<sup>26</sup> scheinen auf dem ersten Blick die Brüder mit dem kolonialistischen System zu verbinden. Die Semantik der Sätze, zusammen mit der Tatsache, dass diese Texte schwer in der Ausstellung zu finden sind, verzerrt aber die kolonialistischen Praktiken und



Abbildung 14 - Rechter Teil von "Aufteilung der Welt"

<sup>25</sup> Viel passender für die rechtswidrige Enteignung von Objekten sind die Wörter *Stehlen* oder *Rauben*; Wörter die auch stark mit dem politisch geladenen Begriff *Raubkunst* verbunden sind (siehe "Raubkunst in Berlin?").

<sup>26</sup> Der zweite Text, der Alexander von Humboldt explizit mit Kolonialismus verbindet, schafft eine ähnliche diskursive Trennung wie die im ersten Text. Es steht: Alexander von Humboldt „profitierte dabei von der



Weltanschauungen der Brüder. Sie machen lediglich das absolute Minimum, um die koloniale Verwicklung der Brüder zu erwähnen. Auf dem ersten Blick scheint diese Trennung der Brüder vom Kolonialismus auch im Bild widerspiegelt zu werden. Nach einer tiefen Analyse der Komposition aber wird es klar, dass die Brüder nicht nur von einem gewalttätigen System umgeben sind, sondern auch, dass sie als einen Teil des Systems und dessen Unterdrückung dargestellt werden.

### *Kritische Darstellung der Brüder*

Um die kritische Abbildung der Humboldt Brüder im Wandgemälde zu begreifen, muss man mit der schon angesprochenen Wand auf der rechten Seite der Eingangstür anfangen (Abbildung 14). Diese Wand stellt sowohl den Ursprung des Kolonialismus in Amerika als auch den Ursprung eines temporalen Narrativs der linken Hälfte des Wandgemäldes dar. Prägend für diesen Teil des Bildes sind zwei Dreiecke. Im ersten Dreieck wird das Dreieckssklavenhandel symbolisiert. An der oberen linken Ecke steht der Sklavenhändler und Kolonist Friedrich Wilhelm mit Münzen in der Hand (die auf wirtschaftliche Bedeutung des Dreieckssklavenhandels deuten). Hängend von der unteren Spitze sind auch verkettete Menschen zusehend. Innerhalb des Dreiecks kommen alle anderen wesentlichen Elemente des Sklavenhandels vor.<sup>27</sup> Im Dreieck befindet sich ein Sklavenschiff mit Sklaven geladen, Rohmateriellen wie Zuckerrohre, und angefertigte Güter wie ein Garn und ein Stuhl. Besonders wichtig unter diesen Objekten ist die Pistole und eine fast versteckte Henkerschlinge,<sup>28</sup> die auf

---

Unterstützung der Kolonialmächte, die an seinen Vermessungen interessiert waren“ (*Berlin Global*). Hier wird Alexander als ein Nutznießer des Kolonialismus dargestellt, aber nicht als ein Täter.

<sup>27</sup> Ein Sklavenschiff, Rohmateriellen wie Zuckerrohre, angefertigte Güter wie ein Faden und Stuhl, und Waffen (*Berlin Global*).

<sup>28</sup> Die Henkerschlinge befindet sich zwischen dem Stuhl und dem Faden.

die brutale Realität des Kolonialherrschaftssystems deutet. Das erste Dreieck, das das Dreieckssklavenhandel thematisiert, wird von dem Träger eines zweiten Dreiecks durchdrungen—eine verspielte spanische Karavelle, die auf ihrem dreieckigen Segel ein Kreuz trägt. Hier wird also die Form des Dreiecks nochmal mit Gewalt (und die katholische Religion) verbunden, denn es ist der Segel, der das Dreieckssklavenhandel treibt bzw. ermöglicht. Der Segel führt auch bildlich zur Eroberung von Amerika; aus dem Schiff herabsteigend sind spanisch-kodierte Kolonisten, die Krieg gegen die Indigenen Bevölkerung treiben.

Die Dreiecke, die auf die Ausbeutung des kolonialen Systems deuten, sind nicht auf die Eingangswand beschränkt. Sie fließen stattdessen zur „Vielfalt und Wechselwirkung“ Wand über, die die Humboldt Brüder abbildet. Um Wilhelm von Humboldt, z.B., befinden sich Dreiecke, die Fremdsprachen (aus der europäischen Perspektive) abbilden. Die Tatsache, dass sie auch mit Blut beschmiert sind, verstärkt die gewalttätige, mit Kolonialismus verbundene Interpretation der geometrischen Form. Auch die wissenschaftlichen und schriftlichen Geräte, die sich um Wilhelm von Humboldt befinden, sind mit Blut beschmiert. Die Parallelen zwischen Friedrich Wilhelm und Wilhelm von Humboldt werden letztlich auch verstärkt, indem beide Figuren die gleichen Denklinien über deren Köpfe haben. Alle diese Elemente deuten auf eine Ähnlichkeit zwischen dem Sklavenhändler und dem Linguisten und, in einem breiteren Sinn, auf eine Verbindung zwischen kolonialistischen und wissenschaftlichen Unternehmen während der Kolonialzeit. Somit spiegelt das Wandgemälde die subversiven wissenschaftlichen Erkenntnisse von Zantop in ihrem Buch *Colonial Fantasies* wider, die sowohl die Trennung

zwischen Forschern und Kolonialismus infragegestellt<sup>29</sup> als auch das Narrativ einer kurzen und relativen harmlosen deutschen Kolonialzeit. Sie schreibt: „By providing readers with a measuring stick to assess their own superiority against other vis-à-vis other cultures, travelogues and other “scientific” writers engaged in what one might call intellectual colonialism: the gradual exploration and appropriation of hitherto undiscovered worlds into Eurocentric categories” (Zantop 41). Es sind diese kolonialen Fantasien, laut Zantop, die eine neu-Konzeptualisierung der deutschen Kolonialzeit benötigen, denn sie strukturierten der deutschen Gesellschaft zumindest ein Jahrhundert vor der Staatsgründung und machten die tatsächliche Etablierung von Kolonien nach der Staatsgründung zu einer natürlichen politischen Entwicklung (2). Die Tatsache, dass diese wissenschaftliche Erkenntnis bildlich in einer der Namenträger des Forums verkörpert wird, ist also zutiefst subversiv. Denn diese Darstellung stellt nicht nur Wilhelm von Humboldt moralisch infrage, sie stellt auch implizit das deutsche Narrativ einer positiven, unbelasteten Aufklärung infrage.

Auf seiner Seite des Dreiecks befindet sich Alexander von Humboldt, der über eine Szene einer Klimakatastrophe steht. Somit wird Alexander von Humboldt mit dem positiven Diskurs in Verbindung gebracht, der ihn zu einer „der ersten ökologischen Denker der Neuzeit“ macht (*Berlin Global*). Die Tanzszene, die durch deren führenden Linien Alexander von Humboldt visuell mit der Klimakatastrophe in Verbindung bringt, kompliziert aber diesen Diskurs. Denn hier umarmt ein europäisch-kodierter<sup>30</sup> Mann eine indigen-kodierte Frau auf eine verschwörerische Art und Weise. Dass der europäische Mann zwischen der Frau und ihrem

---

<sup>29</sup> (siehe Bach für eine Analyse dieses Diskurses)

<sup>30</sup> Und dies hauptsächlich aufgrund seines Laborkittels.

wohl ausgewählten Tanzpartner steht, und dass ein anderer indigen-kodierter Mann empört zuschaut, impliziert eine Art sexuelle Belästigung. Besonders bedeutend in dieser Szene ist die Tatsache, dass die Hände der Tanzszene direkt auf Alexander von Humboldt deuten, und ihn in dem perversen kolonialen System einschließt. Im Vergleich zu den Begleittexten wird die kalte Objektivität und positive Neugier der Wissenschaft, die im Text mit Alexander von Humboldt assoziiert wird, mit Lust, Unterdrückung, und Perversität ersetzt. Die indigene Bevölkerung, die einst als unbeteiligte, anonyme „Menschen vor Ort“ beschrieben wurden, werden hingegen in der Bildsprache als Opfer von Gewalt, und Unrecht dargestellt. Genau wie die mit Gewalt verbundenen Abbildung von Wilhelm von Humboldt scheint diese Abbildung zu implizieren, dass die wissenschaftlichen Erkenntnisse von Alexander von Humboldt nur mit der Gewalt des kolonialen Systems zu erreichen war.<sup>31</sup>

Letztlich ist die Gesamtkomposition dieser Seite des Wandgemäldes wichtig zu betrachten, denn die ganze Komposition scheint eine Art Dreieck zu bilden. In diesem kompositionellen Dreieck bilden die Abbildungen der Brüder zwei von den drei Spitzen. Die riesige, indigen-kodierte Frau, die scheinbar von den Brüdern vorgestellt wird und gleichzeitig über alles steht, bildet hingegen die oberste Spitze. Sowohl die dreieckige Komposition des Gemäldes als auch die schon angesprochene Erkenntnis, dass die Symbolik des Gemäldes beide Brüder als Teilhaber im kolonialen System darstellen, führt zu einem gewissen Zweifel gegenüber der Authentizität der riesigen, vorgestellten Indigenen Frau.

---

<sup>31</sup> Da er bildlich nur durch Gewalt mit Klimawandel in Verbindung gebracht wird.

Dieser Zweifel wird verstärkt, wenn man das Pendant der Frau, die *Buste D'une Prêtresse Aztèque* (Appendix 3), das im Begleittext erscheint, betrachtet. Denn nur in der bildlichen Darstellung trägt die Frau Piktogramme der aztekischen Sprache. Und nur in deren bildlichen Darstellung ist die Frau ungeheuer groß mit roten glühenden Augen—über die Büste der Frau schreibt Alexander von Humboldt in seinem Buch *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, dass die Frau eher die Größe der Seite entspreche, auf der die Frau in seinem Buch abgebildet würde (von Humboldt 43).<sup>32</sup> Die indigene Frau, die von den Humboldt Brüdern vorgestellt wird, ist also überdimensional und realitätsfremd. Dass ihr Körper zum Text wird, impliziert, dass sie, genau wie ein Text, geschaffen wurde, um konsumiert bzw. gelesen zu werden. Sie wird also durch einen fremden kolonialen Blick und für einen fremden kolonialen Blick geschaffen. Ihr großes, gefährliches Aussehen, hingegen, passt zu einem Merkmal des kolonialen Blicks, und zwar eins, dass die „neue Welt“ zu einer gefährlichen verweiblichten Entität macht, die von männlichen europäischen Kolonisten erobert und kontrolliert werden soll (Zantop 60). Die Tatsache, dass die indigene-kodierte Frau, die die Wunder bzw. Ehrfurcht der Forschung vertretet, kompromittiert wird, verstärkt also nochmal eine kritische Lesart gegenüber den Brüdern und deren Forschung. Denn in der Abbildung der indigen-kodierten Frau lässt sich die Folgen der tiefen kolonialen Verwicklung der Brüder beobachten: eine unterdrückerische und realitätsfremde koloniale Welt, die nicht entdeckt

---

<sup>32</sup> Die akkurate Beschreibung der Größe der Büste soll Alexander von Humboldt aber nicht von den Einschränkungen des kolonialen Blicks absolvieren. Im gleichen Text über die Frau behauptet er, unter anderem, dass sie auf die „savage nature of the Cordilleras“ deutet (von Humboldt 41). Hier reproduziert Alexander von Humboldt einen europäischen kolonialistischen Diskurs, der die „Barbarei“ der nicht-Europäer mit einem ungünstigen Klima zu erklären versucht (siehe Zantop 74). Die Gleichsetzung der barbarischen Landschaft mit der barbarischen Kunst bezieht sich auf einen damals „progressiven“ aber noch rassistischen/unterdrückerischen Diskurs des Kolonialismus.

wurde, sondern geschaffen wurde, um den Blick und die Identität des kolonialen Betrachters zu dienen.

Im Allgemeinen haben *Weltdenken* und „Berlin Global“ eine komplizierte Beziehung zu den Humboldt Brüdern. Eine passive Betrachtung des Gemäldes und die Begleittexte ergibt ein relativ positives Bild gegenüber den Brüdern. Im Gemälde werden die Brüder mit positiven Diskursen der Wissenschaft, Neugier, und Empathie verbunden. Die Begleittexte hingegen tun das absolute Minimum, um die Brüder mit dem kolonialen System zu verbinden. Eine sehr genaue Betrachtung der Komposition des Bildes ermöglicht aber eine kritischere Lesart, die die Brüder und ihre Forschung als untrennbar von kolonialistischen Denkweisen und dem kolonialen System abbildet. Hier wäre die logische Frage: wie interpretiert man die Abbildung der Brüder als ein Ganzes? Was ist die Gesamtaussage? Diese Fragestellungen übersehen aber wohl das wichtigste Element der Wandseite—deren Ambiguität und stilistischen Inkohärenz.

Aufgrund der Ambiguität und der stilistischen Inkohärenz der Wandseite sind die Darstellungen der Humboldt Brüder in der Lage, die jeweiligen Erwartungen der Besucher\*in zu erfüllen. Unkritische Leser, die die Humboldt Brüder als neue nationale Helden feiern wollen, bekommen eine Darstellung, die die Humboldt Brüder mit ihrem gefeierten Zusammenspiel von wissenschaftlicher Objektivität und Wunder verbinden. Kritische Besucher\*innen, hingegen, haben die Möglichkeit, zwischen den Zeilen zu lesen, um eine kritische Darstellung der Brüder zu entdecken. Sie werden somit eine Darstellung finden, die die unentrinnbare Macht von Strukturen anerkennt und die Grundsätze der postkolonialen Bewegung unterstützt. Vielmehr als eine konkrete politische Aussage spiegelt „Vielfalt und Wechselwirkung“ also einen

fehlenden Konsens gegenüber der Humboldt Brüder und der Aufklärung wider und einen vorsichtigen, aber nicht unterstützenden Umgang mit postkolonialer Kritik.

### The End of History

„Berlin Global“ etabliert eine politische bzw. nationale Vergangenheit, die deutschen Kolonialismus anerkennt, aber gleichzeitig hinter dem Kolonialverbrechen anderen Nationen versteckt. Die Opfer der Verbrechen sind erst im Kontext der Rassenwissenschaft und der NS-Ideologie sichtbar—etwas, dass die Singularität des Holocausts, zumindest auf eine emotionale Ebene aufrechterhält. Sie postuliert gleichzeitig ein ambiges Verhältnis zu den Humboldt Brüdern und lässt es offen, ob ihre Rolle als neue Nationalhelden bestätigt sein soll oder nicht. Hier könnte man meinen, dass die Zeit gekommen wäre, die diskursiv konstruierte deutsche Gegenwart und Zukunft durch die Darstellung der Vergangenheit zu interpretieren. Ein Fazit jetzt zu ziehen wäre aber ein bisschen verfrüht, denn die Ausstellung präsentiert auch eine explizite Zukunft, der in Betracht gezogen werden soll.

Diese explizit vorgestellte Zukunft lässt sich mit dem Begriff „Ende der Geschichte“ am besten zusammenfassen. Das „Ende der Geschichte“ postulierte der Politikwissenschaftler Francis Fukuyama im Jahr 1989 am Ende des kalten Krieges. Mit „Ende“ meinte Fukuyama die Durchsetzung einer westlichen, liberalen politischen Ordnung, die politische und ökonomische Freiheit maximiere und daher weder in der Theorie noch in der politischen Praxis herausgefordert werden könnte. Das „Ende“ heißt also so viel wie die Etablierung eines politischen Systems, das für die Ewigkeit intakt bleiben wird; eine Welt, in der es keine

grundlegenden politischen Veränderungen mehr geben kann.<sup>33, 34</sup> Das Forum präsentiert eine Gegenwart, die scheinbar von einer ambigen, aber grundlegenden Herausforderung belastet ist. Das „Ende der Geschichte“ lässt sich aber in „Berlin Global“ beobachten, indem diese Herausforderung bereits aufgrund eines demokratischen politischen Systems, das das Mitreden der Bürger\*innen ermuntert, gelöst wurde. Somit bleibt grundlegende Veränderung außer Frage und die politische Geschichte vollendet.

### Ausgangswand – Zwischen Utopie und Abgrund: die Menschheit



Abbildung 15: Ausgangswand ("Weltdenken Weltleben")

Das Wandgemälde im Allgemeinen postuliert einen linearen Ablauf der kolonialen Vergangenheit Richtung Zukunft. Die Eingangswand präsentiert die Anfänge der Kolonialzeit. Über die Türen befindet sich eine Art Urknall, aus dem die ersten Ereignisse der kolonialistischen Epoche ausstrahlen: die Welt wird kartiert und die Spanier erobern die „neue Welt.“ Sowohl auf der linken als auch auf der rechten Wand des Gemäldes werden dann die Abbildungen des Kolonialismus immer moderner. Die linke Wandseite— "Vielfalt und

<sup>33</sup> „What we may be witnessing is not just the end of the Cold War, or the passing of a particular period of postwar history, but the end of history as such: that is, the end point of mankind’s ideological evolution and the universalization of Western liberal democracy and as the final form of human government” (Fukuyama 4).

<sup>34</sup> Der vielleicht bekannteste Vertreter dieser Idee ist Francis Fukuyama, obwohl Ökonomen wie Cournot schon im 19. Jahrhundert zu der Idee kamen (siehe Altvater 346).



Wechselwirkung“—die mit der Eroberung der „neuen Welt“ anfängt, endet mit Abbildungen von kontemporären Klimawandel und Krieg. Die rechte Wandseite—„Ausbeutung der Welt“—hingegen, bildet die Aufteilung von Afrika ab, und mündet in Szenen der Rassenwissenschaft und in der Abbildung einer ethnographischen Ausstellung—also Folgen der Eroberung von Afrika.

Dem linearen Ablauf der Geschichte einhergehend beschäftigt sich die Ausgangswand—„Weltdenken Weltleben“— hauptsächlich mit der Zukunft. Auf der linken Seite der Wand befindet sich eine emanzipatorische Abbildung der Gerechtigkeit. Hier schaut eine weiß-kodierte Frau mit einem entschlossenen Blick nach oben rechts.<sup>35</sup> Unter ihrem Blick steht noch eine Frau, deren Augen verbunden sind und somit zum Symbol der Gerechtigkeit wird. Sie hält eine Fackel nach oben auf eine Art und Weise, die der Freiheitsstatue ähnelt. Gleichzeitig hält sie eine Waage auf, auf der die Symbole des binären Gender-Systems ausgewogen stehen. Die Gleichstellung scheint also im Bild realisiert zu sein. Unter der Waage befreit ein Mann eine Taube aus einem Käfig. Überall befinden sich gesprengte Ketten—Freiheit herrscht. Auf der rechten Seite der Ausgangswand, hingegen, befindet sich eine zweite, utopische Abbildung der Zukunft: ein Globus, der von ineinandergreifenden Händen gerahmt ist. Ein Symbol einer globalen Gemeinschaft. Beide Utopien stehen aber gleichzeitig extrem nah über eine gefährlich, nach Innen kippende rote See. In der virtuellen Tour des Gemäldes werden also beide Bilder als

---

<sup>35</sup> Die Darstellung einer weiß-kodierten Frau ist interessant an sich zu betrachten, denn eine Thematisierung von weißem Feminismus scheint nicht direkt zum Thema Kolonialismus zu passen. Wenn man das Bild weiter betrachten würde, wäre es spannend, sie mit dem Konzept des „Homonationalismus“ zu interpretieren—diese Untersuchung befindet sich aber leider nicht im Rahmen dieses Aufsatzes. Auch interessant sind die möglicherweise subversive Figuren, die sich am Schiff verstecken. Eine Analysierung dieser Figuren wäre aber auch außerhalb der Rahmen dieser Untersuchung.

ein „ambivalenten, zum Zerreißen gespannten Symbol einer unfertigen globalen Gemeinschaft“ beschrieben („360 GRAD WELTDENKEN“). Diese Beschreibung der Ausgangswand deutet auf eine zentrale Frage, die von der Ausgangswand aufgelöst wird: worauf kommt die Realisierung der utopischen Zukunft an? Wie kann die apokalyptische Zukunft vermieden werden? Aufgrund der Ambiguität der Bilder,<sup>36</sup> ist es nötig sowohl das Zusammenspiel zwischen Besucher\*in und Wandgemälde als auch die drei Begleittexte des Ausgangswandgemäldes zu betrachten, um diese Frage zu beantworten.

Das Zusammenspiel zwischen Besucher\*in und Wandgemälde implizieren, dass die Realisierung einer dieser Zukünfte auf die Besucher\*innen ankommen. Denn die Besucher\*innen stehen im Zentrum der Komposition des Gemäldes als sie durch die Schwelle der Ausgangswand passieren. Es sind also die Besucher\*innen, die bildlich und symbolisch zwischen Abgrund und Utopie stehen. Somit scheint die Zukunft auf die Besucher\*innen und symbolisch die Menschheit anzukommen. Hierzu kommt die Tatsache, dass die Besucher\*innen, als sie durch den Ausstellungsraum bewegen, durch eine räumliche Darstellung der Zeit bzw. der Vergangenheit laufen, die immer kontemporärer wird. Als sie schließlich durch die Schwelle des Ausstellungsraums passieren, betreten sie nach der Logik des Wandgemäldes die Zukunft. In der Abbildung von Abgrund und Utopie spielen die Besucher\*innen bzw. die Menschheit also eine entscheidende Rolle, denn sie bilden eine

---

<sup>36</sup> Eine feministisch kodierte Zukunft, ein Globus mit ineinander gefassten Händen, und eine gefährlich aussehende See sind alle zu vage, um eine überzeugende These von genauen Herausforderungen oder Lösungen zu postulieren.

symbolisch wichtige Stelle der Komposition, und sie sind diejenigen, die nach der Logik des Raumes die Zukunft tatsächlich beeinflussen können, indem sie sie betreten.

Dass die Zukunft auf die Besucher\*innen bzw. Menschheit ankommen löst aber eine zweite, ähnliche Frage auf: Was muss die Menschheit tun, um die bessere Zukunft zu realisieren? Also auf welche Handlungen kommt es an? Um diese Frage zu beantworten, lohnt es sich, die drei Begleittexte (ein physikalischer Text und zwei virtuelle Texte), zu betrachten.<sup>37</sup> Alle drei Texte, wie man wahrscheinlich erwarten würde, thematisieren das Überwinden von Herausforderungen. Im ersten Begleittext steht, z.B.: „Globale Herausforderungen halten sich nicht an Grenzen“ (*Berlin Global Text 1*). Die Herausforderungen, die von den Begleittexten angedeutet wird, sind interessanterweise überraschend vage für ein Wandgemälde, das sich hauptsächlich mit der Kolonialvergangenheit beschäftigt. Keine der Texte, z.B., benutzen das Wort „Kolonialismus,“ und nur der zweite virtuelle Text scheint Kolonialismus als Quelle der Probleme zu implizieren. Die Tatsache, dass die Weiterwirkung von kolonialistischen Strukturen nicht stark thematisiert werden, ist ein zentrales Merkmal des „Endes der Geschichte,“ denn sie postuliert eine Gesellschaft, die mit keinen grundlegenden politischen Problemen begegnet ist bzw. werden könnte. Diese Beobachtung werde ich ausführlicher im nächsten Abschnitt besprechen. Trotz der ambigen Herausforderungen der Vergangenheit, sind die Lösungen dieser vagen Herausforderungen in allen Texten ähnlich: „sich global zu vernetzen,“ „Kommunikation: wir müssen reden!“ „sich einzubringen“ (*Berlin Global*). Die Bildsprache und Begleittexte der Ausgangswand vermitteln also zwei Antworten auf die Frage: worauf kommt

---

<sup>37</sup> Alle drei Begleittexte befindet in ihrer Gesamtheit im Appendix 4.

die Realisierung einer utopischen statt apokalyptischer Zukunft an? Es kommt auf die Besucher\*in bzw. die Menschheit an, und speziell kommt es auf ihre politische Teilnahme und ihre Bereitschaft, ihre Meinungen mit anderen auszutauschen (was man auch als politische Teilnahme in einem demokratischen System verstehen könnte).

Wenn das Ende der Geschichte das Ende von grundlegenden, systematischen politischen Fragen versteht, scheint die Geschichte wie sie im Ausstellungsraum präsentiert wird, auf dem ersten Blick also noch nicht vollendet zu werden, denn die ganze Welt scheint vor einem möglichen Abgrund zu stehen, und nur die Menschheit ist in der Lage, sie zu retten. Wenn man aber die Lösung der ambigen Herausforderungen—„wir müssen reden!“—zusammen mit dem interaktiven System der Ausstellung, deren Form und deren Temporalität betrachtet, dann wird es aber deutlich, dass die politische Geschichte vorbei ist, denn die Lösung—Kommunikation—impliziert, dass die Herausforderungen im Wesentlichen schon gelöst wurden.

### Das Interaktive System

Wenn die Realisierung einer utopischen Zukunft auf die Menschheit und ihre Bereitschaft, sich politisch zu engagieren und Ideen auszutauschen, ankommt, dann ist die Geschichte vorbei. Denn das interaktive System, das eine grundlegende Philosophie des staatlichen Humboldt Forums vertritt, erzwingt politische Teilnahme und offenbart die unterliegende Ideologie des Forums: dass alle kontemporären Herausforderungen



Abbildung 16: Interaktives Armband

letztendlich nur ein großes Missverständnis sind. Um dies zu demonstrieren, ist es aber zuerst nötig, das interaktive System zu beschreiben.

Grundlegend funktioniert das interaktive System so: am Eingang bekommen die Besucher\*innen Armbänder, mit den sie ihre Meinungen gegenüber bestimmten Themen äußern können, indem sie ihre Armbänder gegen eine Antwort der vielen Fragenbogen, die sich auf die Wände der verschiedenen Ausstellungsräume befinden, drückt. Das zentrale Merkmal des Systems ist aber die Ausgangstüren der verschiedenen Ausstellungsräume. Jeder Ausstellungsraum der *Berlin Global* Ausstellung hat zwei große Ausgangstüren, die zum nächsten Raum führen. Über diese zwei Türen stehen zwei unterschiedliche Aussagen. Die Besucher\*innen wählen eine Aussage, in dem sie durch einer der Türen spazieren. Ihre Armbänder speichern dann ihre Entscheidung. Im Vergleich zu den Fragenbogen muss man mit den Türen-Aussagen interagieren—ansonsten kommt man nicht durch die Ausstellung. Am Ende der Ausstellung müssen die Besucher\*innen ein Gesprächsraum besuchen, um ihre Armbänder abzugeben. Wenn die Besucher\*innen ihre Armbänder abgeben, wird ihnen automatisch ein Zettel zugewiesen, der deren Werte, je nach ihren Antworten zu den optionalen Fragenbogen und den zwangsläufigen Türen, berechnet und schildert. Konkret werden den Besucher\*innen gesagt, wie stark sie an die Werte „Tradition,“ „Sicherheit,“ „Freiheit,“ und „Gleichheit“ glauben.

Um die Bedeutung des interaktiven Systems gegenüber dem Ende oder dem Fortbestand der Geschichte zu betrachten, lohnt es sich, die Ausgangstüren im *Weltdenken* Ausstellungsraum zu betrachten. Über die zwei Ausgangstüren, die aus der kolonial



Abbildung 17: Ausgangstüren mit interaktivem System

Vergangenheit führen und zu einer unsicheren Zukunft führen sollen, die auf Gesprächsbereitschaft der Besucher\*innen bzw. Menschheit ankommt, hängen zwei Aussagen, von denen die Besucher\*innen zu wählen haben: „ich kümmere mich um mein Umfeld | ich Sorge mich um die Welt“ (*Berlin Global* siehe auch Abbildung 17). Die Struktur des interaktiven Systems und deren möglichen Antworten lassen die unterliegende Ideologie des Endes der Geschichte in deren vollem Ausmaß beobachten.

In der ersten Reihe löst das interaktive System die politische Zukunft aus, die vom Ausstellungsraum postuliert wird. Das Erreichend einer der zwei postulierten Zukünfte (Katastrophe oder Utopie) hängt laut der Logik des Ausstellungsraums von der politischen Teilnahme der Menschheit an. Alle Besucher\*innen, die die Menschheit vertreten, werden aber erzwungen, sich am interaktiven System teilzunehmen. Somit müssen alle eine politische Aussage treffen (Aussage über die rechte Tür oder über die Linke Tür), die zu weiteren

politischen Gesprächen führen soll.<sup>38</sup> Und dies, weil alle Armbänder tragen müssen, und alle durch einer der Türen gehen, um den Rest der Ausstellung zu besuchen. Somit wird die utopische Zukunft zwangsläufig realisiert. Es ist aber nicht nur die abstrakte Logik des Ausstellungsraums, dass die ein Ende der Geschichte postuliert, sondern auch die konkrete Form der vorgestellten politischen Gemeinschaft, die vom interaktiven System implizit postuliert wird.

Das interaktive System reduziert die Politik der Besucher\*innen und symbolisch die Menschheit auf semantische Unterschiede oder im besten Fall, auf den Umfang ihres politischen Engagements. Denn die Besucher\*innen dürfen sich entweder um die „Welt“ oder um das „Umfeld“ kümmern. Diese Vorstellung vernichtet somit problematische politische Tendenzen in der Gesellschaft und maßgebliche politische Unterschiede überhaupt. In dieser vorgestellten Gemeinschaft, deren Mitglieder gerade durch eine schreckliche Kolonialvergangenheit spazierten, wäre es z.B. unmöglich ein kolonialistisches Gedankengut zu hegen.<sup>39</sup> Als Bestandteil dieser Gemeinschaft wäre es unmöglich bewusst von kolonialen Strukturen zu profitieren und sie auch entsprechend aufrechtzuerhalten.<sup>40</sup> Stattdessen

---

<sup>38</sup> Weil die Besucher\*innen schließlich einen Zettel als Kulmination des interaktiven Systems im Gesprächsraum bekommen, um Austausch zu fördern.

<sup>39</sup> Der Wissenschaftler Edward Said argumentierte, dass „Abendland“ und „Morgenland“ und alle begleitenden Ideen des Kolonialismus grundlegend ineinander verwoben sind. Er demonstrierte dabei wie wenig Kolonialismus mit einer Realität in kolonisierten Ländern zu tun hatte. Stattdessen argumentierte er, dass das koloniale System eine gewalttätige, affirmierende Ausdehnung der West-europäischen Identität sei—eine Projektion (siehe Said).

<sup>40</sup> Und dies obwohl tausende Wissenschaftler wie die Soziologen Massey und Denton genau diese Praxis identifiziert haben. In ihrem Buch untersuchen die beiden Forscher wie Segregation in den USA nach der Bürgerrechtsbewegung, also nachdem sie Gesetzwidrig gemacht wurde, noch fort dauern konnte. Sie schreiben auf Seite 1 „The dark ghetto's invisible walls have been erected by the white society, by those who have power, both to confine those who have no power and to perpetuate their powerlessness. The dark ghettos are social, political, educational, and — above all — economic colonies. Their inhabitants are subject peoples, victims of the greed, cruelty, insensitivity, guilt, and fear of their masters“ (Massey and Denton 1).

postuliert das System eine politische Gemeinschaft, die einen tiefgreifenden Konsens erreicht hat, die alle (symbolisch und tatsächlich) in die gleiche Richtung arbeiten. Alle kümmern sich um die Welt oder das Umfeld.

Wohl am maßgeblichsten gegenüber dem Ende der Geschichte wie es von Fukuyama postuliert wird (also das Ende der Institutionellen politische Geschichte aufgrund der Durchsetzung der westlichen liberalen Demokratie), ist die Tatsache, dass die Zukunft aufgrund einer staatlichen Institution, die freien politischen Austausch ermöglicht und sogar fördert, versichert wird. Diese Tatsache manifestiert sich nicht nur im interaktiven System der „Berlin Global“ Ausstellung, sondern im grundlegenden Konzept des Forums. Wie es im Namen des *Forums* angedeutet wird, versteht sich das Forum als ein „Plattform für kritischen Austausch und kulturelle Debatten“ („Gemeinsames Verständnis und Ziele“). Das Ende der Geschichte wird also teilweise durch eine aufgeklärte, einheitliche Gesellschaft realisiert, und teilweise aufgrund Institutionen, die diese Tendenzen durch freien Austausch fördern und unterstützen. Das Ende der Geschichte lebt aber nicht nur im interaktiven System der Ausstellung, sondern auch in der Form des Wandgemäldes. Denn die Form postuliert ein politisches System, das alle mögliche Kritik in das institutionelle System integrieren kann und den Bedarf an systematischer Veränderung somit beseitigen kann.

#### Form: Street Art

Das Ende der Geschichte ist im Stil des Gemäldes—Street Art—verwoben. Dieser Stil lässt sich im Aussehen des Wandgemäldes beobachten, er wird aber auch im Ausstellungsraum in einem Begleittext angedeutet: „Das Wandbild in diesem Raum haben die Urban-Street-Künstler How und Nosh aus New York gestaltet“ (*Berlin Global*). Um die Bedeutung dieser



stilistischen Entscheidung gegenüber dem Ende der Geschichte zu verstehen, muss man aber zuerst den Wurzeln des Street-Art Stils betrachten: Graffiti.

Auf der Website von den Künstlern How und Nosh steht in ihren Biographien Folgendes: „Skateboarding and tagging were the influences... The traditional letterform art of graffiti writing was learned and they earned their stripes painting names on trains” (“Biography”). Die Tatsache, dass How und Nosh mit Graffiti anfangen, spiegelt ein grundlegendes Element des Street Art Stils wider: Street Art ist eine relativ neue Ableitung von Graffiti, die oft nicht im Aussehen von Graffiti auseinanderzuhalten ist.<sup>41</sup> In der Tat wurde *Weltdenken* mit üblichen Graffiti Materialien gemalt—„Sprühdosen, Pinseln und Schablonen“ laut der virtuellen Tour (“360 GRAD WELTDENKEN”). Vielmehr als eine stilistische Trennung ist Urban Street Art von Graffiti aufgrund dessen politischen Haltung kategorisch getrennt.

In ihrer Untersuchung von der „Graffiti Hurts“ Kampagne in den USA, schreiben die Geographen Moreau und Alderman z.B.: „As David Hanauer suggested, graffiti involved ‘a specific communicative act [and are] used by a variety of subcultures to provide personal voice in the public domain.’ They serve as a tactic for challenging and offering alternative meanings for public space and for who belongs or whose ideas count within these spaces” (Moreau and Alderman 107–08). Graffiti ist also ein subversiver Akt, der hegemoniale Diskurse oder Praxen infrage stellen kann. Ein Akt von marginalisierten Gruppen (ursprünglich Schwarze und Latinx Amerikaner), der ihnen ermöglicht, ihre Sichtweisen, Meinungen oder einfach ihre Präsenz im öffentlichen Raum zu äußern. Rafael Schacter, ein Graffiti/Street Art Forscher, der in London

---

<sup>41</sup> Diese Tatsache wird von dem Graffiti/Street Art Forscher Schacter bestätigt (Schacter 414).

forschte, als die Stadt gentrifiziert wurde, beschreibt Street Art, hingegen, so: „[street art] it is the ‘acceptable’, the likable, the socially tolerable revolutionary image, the term preventing the cognitive dissonance and ‘logical’ impossibility of ‘good graffiti’“ (Schacter 413). Street Art ist auf ihre stilistische Ähnlichkeit zu Graffiti angewiesen, und schafft somit ein „socially tolerable revolutionary image,“ ein „necessary subversion“ (Schacter 414, 413).<sup>42</sup> Street Art wird „commissioned and actively engaged by local councils, by arts funding bodies, galleries, private businesses“ und schafft somit den Eindruck, dass ein institutioneller Raum gleichzeitig ein subversiver Raum sein kann (Schacter 414).

Die Integration von Street Art—also scheinbare Subversion—in der Ausstellung ist schließlich ein weiteres Merkmal des Endes der Geschichte, denn ihre Ästhetik impliziert, dass die grundlegendste Kritik am System (oder genauer gesagt am Humboldt Forum) ein Platz im System bzw. Forum hat.<sup>43</sup> Somit bleibt grundlegende systematische Veränderung außer Frage. Problematisch ist aber jedoch die Tatsache, dass diese Integration von Kritik eher schein statt sein ist. In der Shoreditch Nachbarschaft, beobachtete Schacter z.B. eine steigende Kriminalisierungsrate von Graffiti Künstler\*innen, und gleichzeitig die Eroberung der Straßen

---

<sup>42</sup> Diese Art der „notwendigen Subversion“ befindet sich auch in dem Revolutionsraum. In diesem Raum steht eine große Collage, die „Unvollendete Revolutionen“ thematisiert, auf der Collage steht Folgendes in Fettschrift: „Warum die halbherzige Reanimation eines aus der Zeit gefallen Relikts? Nicht das **Original**. Kein Unikat. Alles zusammen geklaut und mit Gewalt in Form gepresst. Keine eigene **Identität**... nur Seelenlose Hülle die nach außen glänzt, im Innern aber nichts mit sich anzufangen weiß. Nur funktionieren und das sichselbst fressende System füttern. WAS KOMMT NACH DEM SCHLOSS?“ (El Degham).

<sup>43</sup> Hier ist es auch interessant, die materialistischen Bedingungen von der Schaffung von Graffiti und Street Art zu vergleichen, denn Graffiti ist eine Mischung aus Performance und zwei-dimensionaler Kunst. Sie wird in schlechten Bedingungen, oft heimlich im Dunkeln, gemalt, sodass die Künstler\*in nicht von Polizist\*innen oder Sicherheitskräften ertappt wird. Als zwei-dimensionales Kunstwerk hat Graffiti auch ein kurzes Leben—Werke werden immer wieder per Gesetz zerstört und dann von Künstler\*innen illegal neu gemalt. Street Art, hingegen, ist hauptsächlich zwei-dimensionaler Kunst und ist monumental—es wird von Institutionen oder Geschäften geschützt, unterstützt, und verkauft. Graffiti deutet also auf Politik. Das Vorhandensein von Street Art, hingegen, „reinforces the ‘seemingly unchangable status quo’“ (Schacter 416).

von Street Art. Schacter erklärte dieses Phänomen, indem er schreibt: „Shoreditch is not real... It is not what it seems, it is not what it portends. The only explanation is that Shoreditch is *Shoreditch-land*, a theme park, a recreation simulacrum“ (Schacter 417). Das gleiche kann man gegenüber dem Street Art im Humboldt Forum sagen—es ist nicht wahr. Denn, während des Street Art Stils eine lückenlose Integration von Kritik, und besonders von kolonialer Kritik (aufgrund des Themas der Ausstellung) zu vertreten scheint, besitzt das Forum immer noch tausenden Artikeln von Raubkunst. Die koloniale Kritik, die seit dem Jahr 2007 am Humboldt Forum geäußert wird, wurde nicht integriert, sondern hauptsächlich ignoriert. In der Tat ist die Aufarbeitung der Kolonialvergangenheit nur in deren Angangphase. Die Durchsetzung dieser Aufarbeitung hingegen wird sehr wohl eine grundlegende Veränderung der deutschen Gesellschaft benötigen, genau wie es bei der Etablierung der heutigen Erinnerungskultur einst war.

Die Berlin Global Ausstellung verkörpert also in vielerlei Hinsicht das Ende der Geschichte. Sie postuliert eine Zukunft nach der Kolonialvergangenheit, die von ambigen Herausforderungen bedroht wird. Um diese Herausforderungen zu begegnen aber, wird Kommunikation als eine ausreichende Lösung postuliert. Sowohl das interaktive System der Ausstellung als auch das Grundkonzept des *Forums* fördern bzw. erzwingen aber diesen Austausch und führen somit zwangsläufig zu einer optimalen Zukunft. Somit verschwindet der Bedarf grundlegender politische Veränderung, denn sowohl eine aufgeklärte Gesellschaft als auch ein institutioneller Kontext, der die Freiheit dieser aufgeklärten Gesellschaft fördert, werden postuliert. Hierzu kommt die Tatsache, dass der Street Art Stil des Wandgemäldes, das Forum als eine flexible Institution postulieren, die grundlegende Kritik (wie postkoloniale Kritik)

ins System integrieren kann. Wenn man die utopischen Elemente des Endes der Geschichte betrachtet, die ja einer Abbildung der Kolonialvergangenheit folgen, dann muss man aber fragen: Wie kann es aber sein, dass Kommunikation an sich ausreicht, um die koloniale Vergangenheit zu überwinden? Wie kann es sein, dass die vorgestellte politische Gemeinschaft des Ausstellungsraums alle eine aufgeklärte, nicht kolonialistische Subjektivität haben? Und wie kann es sein, dass Institutionen schon etabliert wurden, die in der Lage sind, eine gerechte Zukunft zu realisieren? Die Antwort auf diese Fragen stecken in der linearen Temporalität des Wandgemäldes. Es lohnt sich also, diese Untersuchung des Endes der Geschichte mit einer kurzen Betrachtung der Zeit zu beenden.

### Die Zeit

Wie schon in dem „Ausgangswand“ Unterabschnitt demonstriert, wird die deutsche Kolonialvergangenheit als eine lineare Geschichte abgebildet. Das Wandgemälde fängt mit einem weißen Urknall an, aus dem einer Kolonialen Vergangenheit herausstrahlt. Es endet mit der zukunftsorientierten Ausgangswand, die zwei mögliche Zukünfte abbildet. Aufgrund der Logik des Endes der Geschichte führt das Gemälde aber ohne Zweifel zu der utopischen Zukunft. Obwohl ein linearer Ablauf der Vergangenheit für Viele wahrscheinlich erwartungsgemäß ist, ist diese Temporalität maßgeblich für die Realisierung des Endes der Geschichte. Denn Linearität hat sehr wenig mit einer traumatischen Erfahrung und mit einer kolonialen Erfahrung zu tun.

Der Philosoph Roy Brand schreibt folgendes über Trauma: „Hence trauma, for Freud, exhibits a peculiar temporal structure wherein it is first experienced in retrospect as a memory of a past that was never present. What is lost is the inner thread that weaves our lives together,

internally, within oneself, and socially, through language, history, and tradition" (Brand, 204). Trauma ist also ein gewalttätiges Ereignis, das nicht erfahren *wurde*, sondern immer erfahren *wird*. Diese Tatsache stellt maßgebliche Probleme für die Darstellung von traumatischen Ereignissen: „To produce a narrative or to produce an explanation would be tantamount to explaining away what cannot be grasped [trauma] and, hence, doing the event an injustice" (Brand 198). Es ist also sehr schwer sich vorzustellen, wie man ein traumatisches Ereignis in einer typischen linearen narrativen Struktur stellen kann, ohne dessen traumatischen Element zu beseitigen. Denn eine lineare erzählerische Struktur integriert das Ereignis in einer Vergangenheit die eigentlich immer noch erfahren wird. Sie verleiht dem Trauma eine Logik und eine Kausalität, die nichts mit einer traumatischen Erfahrung, zumindest aus der Sicht der traumatisierten Person oder Gemeinschaft, zu tun hat.

In einem kolonialen Kontext, der sowohl persönliches als auch gemeinschaftliches Trauma impliziert, ist ein lineares Narrativ besonders schlecht positioniert, um eine erfahrungsgemäße Realität—zumindest aus der Sicht der betroffenen Menschen/Gemeinschaften—aufzugreifen. Denn während Menschen mit nicht-systematischen bzw. strukturellen traumatischen Vergangenheiten daran arbeiten, das Ereignis in einem Narrativ zu integrieren, um das Trauma zu beseitigen, ist eine Aufarbeitung dieser Art gegenüber traumatischen Erfahrungen mit Kolonialismus deutlich komplizierter. Gary Wilder greift diese Komplikationen in einer Untersuchung von Werken von Fanon und Césaire auf. Beide Autoren problematisieren „republican racism,“ eine progressive französische Haltung in Nachkriegsfrankreich, die durch die Betonung von Emanzipierung, „Vernunft,“ „Toleranz,“ und

Integration gegenüber ehemaligen kolonisierten Subjekten den Fortbestand von Rassismus und Unterdrückung verleugnet (Wilder 32). Über dies schreibt Wilder:

Working through [Aufarbeitung der Vergangenheit] seeks to make time more identical with itself by establishing clear boundaries between the tenses... But what constitutes normal temporal distinctions when the structured past continues actively to structure the present? In the case of postemancipation racism, colonial discourses themselves insist that the past (slavery) has passed (via emancipation) and warns descendants of slaves against remaining pathologically attached to historical events that they misrecognize as still present... In what way does working through free the victim whose political challenge is precisely to recognize and publicize the past in the present? (Wilder 54–55)

Die Aufarbeitung der Kolonialvergangenheit ist also eine politische Aussage. Denn, im Vergleich zu anderen Traumata, impliziert diese Aufarbeitung bzw. erzählerische Einordnung der Vergangenheit, dass die kolonialistischen Strukturen, die das Trauma erzeugt haben, in der Tat nicht mehr vorhanden sind.

Wenn man die Temporalität des *Weltdenken* Wandgemäldes betrachtet, ist es also logisch, dass die Kolonialvergangenheit zum Ende der Geschichte führen würde, denn die Kolonialvergangenheit, aufgrund ihrer linearen temporalen Abbildung, bildet eine traumatische Erfahrung, die schon zu Ende gekommen ist, die schon aufgearbeitet wurde, denn Kolonialismus befindet sich in einfachen linearen Erzählstruktur. Implizit in dieser Darstellung der Kolonialvergangenheit ist die Behauptung, dass die rassistischen Strukturen und das rassistische Gedankengut der Vergangenheit gehören. Dass sie koloniales Trauma nicht mehr erzeugen. Denn nur somit wäre eine Aufarbeitung des kolonialen Traumas nachvollziehbar. Angesichts dieser Aussage ist es also logisch, dass „Kommunikation“ reicht, um die Herausforderungen der Gegenwart zu überwinden. Es ist logisch, dass die politische Ordnung

über alle Formen der Politik stehen und dass Fragen von grundlegender politischer Veränderung nur in der Vergangenheit leben, denn die Utopie existiert schon in der Tatsache, dass die Kolonialvergangenheit in einem Raum eingedämmt wurde. Diese Vergangenheit kann, je nach Bedarf, Stimmung oder Gefühl, betreten oder verlassen werden. Das Ende der Geschichte liegt also letztendlich nicht in der Darstellung der gesellschaftlichen oder institutionellen Gegenwart, sondern in der Kolonialvergangenheit. Denn sie kommt zu Ende.

## Abschluss

Das Humboldt Forum, das größte staatliche Kulturprojekt des letzten Jahrzehntes, befindet sich im Zentrum der Debatten um das deutsche Geschichtsnarrativ, das sich seit der Wiedervereinigung stark um einen singulären, nicht vergleichbaren Holocaust orientiert. Trotz der maßgeblichen kolonialen Kritik, die am Forum während ihres Baus geäußert wurde, und die angebliche Integration dieser Kritik in Ausstellungen wie „Berlin Global,“ scheint das Forum eher ein revisionistisches Narrativ zu postulieren. Das *Weltdenken* Wandgemälde—die einzige Darstellung eines deutschen Geschichtsnarrativs im Forum—postuliert eine Kolonialvergangenheit die von den Taten anderer Nationen und schließlich dem Holocaust überschattet wird, sie übt keine eindeutige Kritik gegenüber den kolonialen Verwicklungen der Humboldt Brüder aus, und sie bildet eine deutsche Gegenwart bzw. Zukunft ab, die scheinbar nicht von der Vergangenheit beeinflusst wird. Während eines zweiten Historikerstreits also um die Integration der Kolonialvergangenheit im Hintergrund tobt, driftet die staatliche Darstellung der Vergangenheit in die falsche Richtung zu einer Vergangenheit, die vergessen werden kann. Somit scheint eine Anerkennung der deutschen Kolonialzeit, die eine gesellschaftliche

Aufarbeitung der Vergangenheit und produktive Politiken wie Reparationszahlungen stiften könnte, noch weit entfernt zu sein.

Das Ergebnis dieser Forschung ist, genau wie alle anderen gesellschaftlichen Entwicklungen, die Menschen und Identitäten ausschließen, statt einzubeziehen, enttäuschend und frustrierend. Es ist aber auch lehrreich. Es demonstriert wie Staaten und die politische Mitte einer Gesellschaft progressive Diskurse strategisch und performativ annehmen, um maßgebliche Veränderungen zu vermeiden. Es demonstriert auch wie kompliziert Menschen und Institutionen sind, die oft in einem polarisierten politischen Umfeld einfach als „unterdrückerisch“ eingestuft werden, um anschließend abgeschrieben zu werden. Der deutsche Umgang mit der Kolonialvergangenheit ist rassistisch. Er ist aber gleichzeitig zutiefst in einer komplizierten kulturellen Logik und in der Subjektivität vielen Deutschen verwoben. Um gesellschaftliche Unterdrückung in ihrer Gesamtheit zu verstehen, etwas, dass wohl für die Bekämpfung dieser Unterdrückung maßgeblich ist, ist es also nötig, ein differenziertes Bild zu schaffen.

Letztlich bietet diese Forschung eine andere Perspektive auf positive gesellschaftliche Veränderung. Denn positive Veränderung wird oft in progressiven Umkreisen als selbstverständlich postuliert. Sie ist aber eigentlich das Umgekehrte. Positive Veränderung, zumindest die, die alle Teile einer Gesellschaft mitbringt, statt bestimmten Gruppierungen oder Identitäten als unterdrückerisch abzuschreiben, benötigt von denjenigen, die Fortschritt verhindern, das Verändern von dem eigenen Narrativ und der eigenen Identität—das Verändern vom Selbst. Dies ist eine zutiefst störende und schwierige Erfahrung. Auch wenn gesellschaftliche Entwicklungen wie der Bau eines Humboldt Forums deprimierend und zutiefst



frustrierend sein kann, wird Mut, Hoffnung, und Stärke gebraucht, um allen Menschen und Institutionen die Möglichkeit zu geben, sich auf einen Prozess der Veränderung einzulassen.

## Quellenverzeichnis

“360 GRAD WELTDENKEN.” *Stadtmuseum Berlin: Berlin Global*, <https://360-grad-weltdenken.stadtmuseum.de/>. Accessed 19 Feb. 2023.

Altvater, Elmar. “The Roots Of Neoliberalism.” *Socialist Register*, vol. 44, 2008, pp. 346–53.

Bach, Jonathan. “Band of Brothers?: The Humboldt Forum and the Myths of Innocence.”

*German Politics & Society*, vol. 39, no. 1, Spring 2021, pp. 100–11. EBSCOhost,

<https://doi.org/10.3167/gps.2021.390106>.

*Berlin Global*. Humboldt Forum.

“Biography.” *How and Nosm*, <http://www.howandnosm.com/about-us>.

Boehme, Franziska. “Reactive Remembrance: The Political Struggle over Apologies and

Reparations between Germany and Namibia for the Herero Genocide.” *Journal of*

*Human Rights*, vol. 19, no. 2, Apr. 2020, pp. 238–55. EBSCOhost,

<https://doi.org/10.1080/14754835.2020.1727729>.

Brand, Roy. “Witnessing Trauma on Film.” *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass*

*Communication*, Palgrave Macmillan.

“Das Humboldt Forum - Raubkunst in Berlin?” *ZDF Magazin Royale*, 11 Dec. 2020. YouTube,

<https://www.youtube.com/watch?v=CCU3bxBfk00>.

“Debatte um den Holocaust.” *Eine Stunde History*, directed by Mattias von Hellfeld,

Deutschlandfunk, 6 Apr. 2021, [https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/der-](https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/der-historikerstreit-debatte-um-den-holocaust)

[historikerstreit-debatte-um-den-holocaust](https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/der-historikerstreit-debatte-um-den-holocaust).

Dorgerloh, Hartmut. "Der Name verpflichtet. Wie viel Humboldt steckt im Humboldt Forum?"

*Humboldt Forum*, 14 Sept. 2019,

<https://www.humboldtforum.org/de/magazin/artikel/der-name-verpflichtet/>.

El Degham, Hanaa. *Die Wiedergeburt Des Osiris*. Collage, 2020.

El-Tayeb, Fatima. "The Universal Museum: How the New Germany Built Its Future on Colonial

Amnesia." *Nka: Journal of Contemporary African Art*, vol. 2020, no. 46, May 2020, pp.

72–82. *EBSCOhost*, <https://doi.org/10.1215/10757163-8308198>.

Fukuyama, Francis. "The End of History?" *The National Interest*, vol. 16, 1989, pp. 3–18.

"Gemeinsames Verständnis und Ziele." *Humboldt Forum*, June 2021,

<https://www.humboldtforum.org/de/ueber-uns/gemeinsames-verstaendnis-und-ziele/>.

"Historikerstreit 2.0 über Shoah: Historiker Per Leo fordert globale Perspektive auf NS-

Verbrechen." *Deutschlandfunk Kulturfragen*, directed by Kolja Unger, Deutschlandfunk,

[https://www.deutschlandfunk.de/historikerstreit-2-0-ueber-shoah-historiker-per-leo-](https://www.deutschlandfunk.de/historikerstreit-2-0-ueber-shoah-historiker-per-leo-fordert-100.html)

[fordert-100.html](https://www.deutschlandfunk.de/historikerstreit-2-0-ueber-shoah-historiker-per-leo-fordert-100.html). Accessed 4 Mar. 2023.

Massey, Douglas S., and Nancy A. Denton. *American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass*. Harvard University Press, 1993.

Moreau, Terri, and David H. Alderman. "Graffiti Hurts and the Eradication of Alternative Landscapes." *Geographical Review*, vol. 1010, no. 1, Jan. 2011, pp. 106–24.

Moses, A. Dirk. "Der Katechismus der Deutschen." *Geschichte der Gegenwart*, Mai 2021,

<https://geschichtedergegenwart.ch/der-katechismus-der-deutschen/>.

---. "Deutschlands Erinnerungskultur und der 'Terror der Geschichte.'" *Historiker streiten:*

*Gewalt und Holocaust - die Debatte*, Propyläen Verlag, 2022, pp. 199–242.

---. "The German Catechism." *Geschichte der Gegenwart*, 23 May 2021,

<https://geschichtedergegenwart.ch/the-german-catechism/>.

Parzinger, Hermann. "Rede von Hermann Parzinger, Präsident der Stiftung Preußischer

Kulturbesitz, anlässlich der Grundsteinlegung für das Humboldt-Forum." *Stiftung*

*Preußischer Kulturbesitz*, 6 Dec. 2013, [https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-](https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/artikel/2013/06/12/rede-von-hermann-parzinger-praesident-der-stiftung-preussischer-kulturbesitz-anlaesslich-der-grundsteinlegung-fuer-das-humboldt-forum.html)

[detail/artikel/2013/06/12/rede-von-hermann-parzinger-praesident-der-stiftung-](https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/artikel/2013/06/12/rede-von-hermann-parzinger-praesident-der-stiftung-preussischer-kulturbesitz-anlaesslich-der-grundsteinlegung-fuer-das-humboldt-forum.html)

[preussischer-kulturbesitz-anlaesslich-der-grundsteinlegung-fuer-das-humboldt-](https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/artikel/2013/06/12/rede-von-hermann-parzinger-praesident-der-stiftung-preussischer-kulturbesitz-anlaesslich-der-grundsteinlegung-fuer-das-humboldt-forum.html)

[forum.html](https://www.preussischer-kulturbesitz.de/news-detail/artikel/2013/06/12/rede-von-hermann-parzinger-praesident-der-stiftung-preussischer-kulturbesitz-anlaesslich-der-grundsteinlegung-fuer-das-humboldt-forum.html).

"Rückgabe von Kolonialzeit-Schädeln endet im Streit." *Der Spiegel*, 30 Sept. 2011.

[www.spiegel.de](https://www.spiegel.de), [https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/berliner-charite-](https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/berliner-charite-rueckgabe-von-kolonialzeit-schaedeln-endet-im-streit-a-789434.html)

[rueckgabe-von-kolonialzeit-schaedeln-endet-im-streit-a-789434.html](https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/berliner-charite-rueckgabe-von-kolonialzeit-schaedeln-endet-im-streit-a-789434.html).

"Rudolf Virchow: Genialer Arzt und umstrittener Anthropologe." *SWR Wissen*, directed by

Andrea Lueg, SWR 2, 10 July 2021, [https://www.swr.de/swr2/wissen/rudolf-virchow-](https://www.swr.de/swr2/wissen/rudolf-virchow-genialer-arzt-und-umstrittener-anthropologe-100.html)

[genialer-arzt-und-umstrittener-anthropologe-100.html](https://www.swr.de/swr2/wissen/rudolf-virchow-genialer-arzt-und-umstrittener-anthropologe-100.html).

Said, Edward. *Introduction to Orientalism*. 1978.

Schacter, Rafael. "From Pollution to Purity: The Transformation of Graffiti and Street Art in

London (2005 - 2007)." *London's Urban Landscape: Another Way of Telling*, 2019, pp.

403–25.

Steckenbiller, Christiane. "Berlin's Colonial Legacies and New Minority Histories: The Case of

the Humboldt Forum and Colonial Street Names in the German Capital." *Monatshefte*,

vol. 111, no. 1, Spring 2019, pp. 99–116. *EBSCOhost*,

<https://doi.org/10.3368/m.111.1.99>.

von Humboldt, Alexander. *Researches Concerning the Institutions & Monuments of the Ancient Inhabitants of America: With Descriptions & Views of Some of the Most Striking Scenes in the Cordilleras!* Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, J. Murray \* H. Colburn, 1814.

Wilder, Gary. "Race, Reason, Impasse: Césaire, Fanon, and the Legacy of Emancipation." *Radical History Review*, vol. 90, no. 1, 2004, pp. 31–61.

Wolfrum, Edgar. *Moral Und Pragmatismus. Die Erinnerung an Den Holocaust Im Denkmal.*

Klartext, 2005, pp. 251–70, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/13730/>.

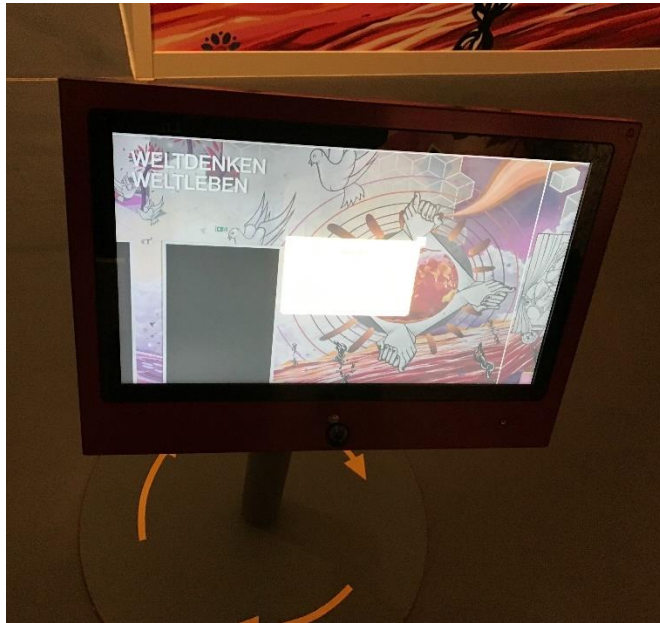
Zantop, Susanne. *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870.* Duke University Press, 1997.

Zimmerer, Jürgen. "Kulturgut Aus Der Kolonialzeit - Ein Schwieriges Erbe?" *Museumskunde*, vol. 80, no. 2, 2015, pp. 22–25.

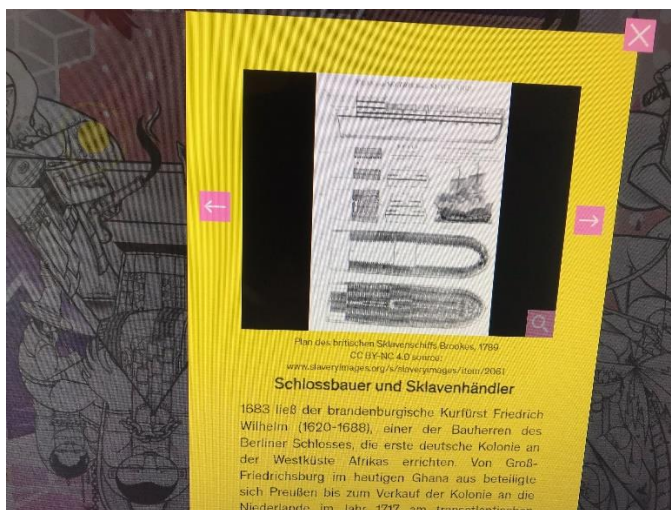
Zimmerer, Jürgen, and Michael Rothberg. "Erinnerungskultur: Enttabuisiert den Vergleich!" *Die Zeit*, 4 Apr. 2021. *Die Zeit*, <https://www.zeit.de/2021/14/erinnerungskultur-gedenken-pluralisieren-holocaust-vergleich-globalisierung-geschichte>.

## Appendix

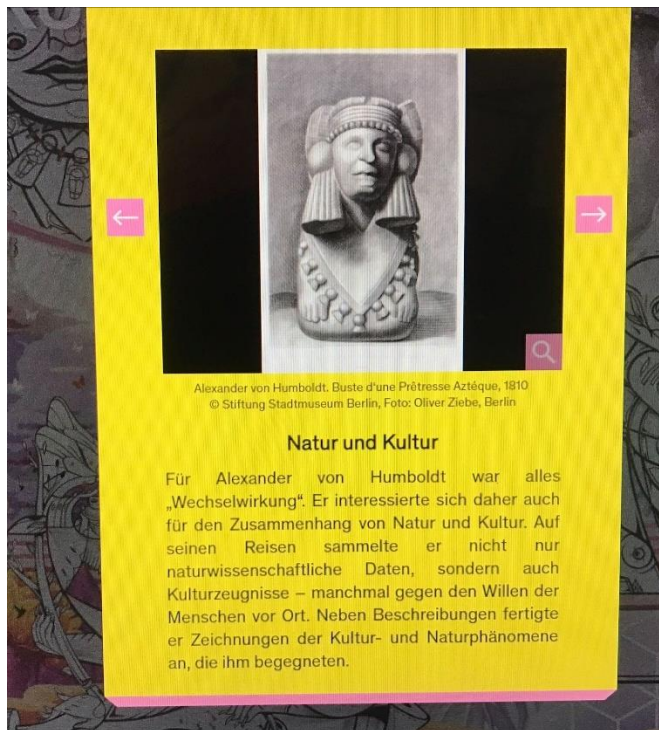
### Appendix 1: Bild des virtuellen Kiosks



### Appendix 2: Begleittext von Friedrich Wilhelm (britisches Sklavenschiff)



### Appendix 3: Buste D'une Prêtresse Aztèque



### Appendix 4: Alle Drei Begleittexte der Ausgangswand

1. Text: „Gemeinsam Geteilte Welt“ (Auf einem Schild im Ausstellungsraum)

„Globale Herausforderungen halten sich nicht an Grenzen. Kriegerische Konflikte, Migrationsbewegungen, der Klimawandel als Folge ungezügelter Wachstums, Umweltzerstörung, soziale Ungerechtigkeit, die Ausbeutung von Menschen und begrenzten Rohstoffen – sie betreffen uns alle.

Um diesen Herausforderungen zu begegnen, müssen die Spaltungen der Welt überwunden werden. Es gilt, das Kleinste und das große Ganze, das Globale und das Lokale gemeinsam zu denken. **Es gilt, sich global zu vernetzen, Wissen und Erfahrungen gleichberechtigt auszutauschen.** Wir alle sind Weltbürger\*innen“ (*Berlin Global* meine Betonung ).

2. Text: „Gesprengte Ketten“ (Im virtuellen Kiosk, entspricht die Abbildung auf der linken Seite der Ausgangswand)

„Die Aufteilung, Vermessung und Unterwerfung der Welt der vergangenen Jahrhunderte wirken bis heute fort. Sie können nicht einfach ungeschehen gemacht werden. Aber wir sollten die Initiative ergreifen und versuchen, uns aus den Ketten der Vergangenheit zu befreien. So jedenfalls lässt sich diese künstlerische Vision interpretieren. **Zentrales Motiv dieser Befreiung ist die Kommunikation: Wir müssen reden!**“ (*Berlin Global* meine Betonung).

3. Text: „Geteilte Welt“ (Im virtuellen Kiosk, entspricht die Abbildung auf der rechten Seite der Ausgangswand)

„Die den Globus umgreifenden, ineinander gefassten Hände können als Symbol für die geteilte Verantwortung verstanden werden, die uns allen als Weltbürger\*innen in einer vernetzten Welt zukommt. Sie sind eine Aufforderung, **sich einzubringen, einen eigenen Standpunkt einzunehmen und sich mit anderen zusammenzutun**, um den Herausforderungen einer globalen Gegenwart und Zukunft zu begegnen (*Berlin Global* meine Betonung).