

Oktober 2010

Kathrin Peters

## »Man sollte Forschungsreisen nach Europa antreten« / Eine Materialsammlung

### Im Postkolonialmuseum

Das *Musée Royal d'Afrique Centrale* in Tervuren bei Brüssel ist ein mächtiger neoklassizistischer Bau, umgeben von einer Parklandschaft in französischem Stil. Gelegentlich werden hier Hochzeitsfeste gefeiert. Mit seiner baulichen und gartenarchitektonischen Anlage bietet das Museum eine geradezu höfische Kulisse, die das Brautpaar ins 19. Jahrhundert zurückversetzt, eine Zeit, als weiße Hochzeitskleider mit meterlangen Schleppen, Brautjungfern und überhaupt die ganze Inszenierung von Jungfräulichkeit und deren Verlust wohl einiges mehr an Symbolkraft hatten als heute. Mit dem *Musée Royal* im Hintergrund kann man diese anachronistischen Rituale noch einmal in aller Pracht und für ein Foto durchspielen – im Inneren des Museums aber ist man mit Symboliken von Jungfräulichkeit und Eroberung, von Übergabe und Zugehörigkeit vorsichtig geworden. Allzu sehr treffen sie ins Herz des Kolonialismus, der dieses Zentralafrika-Museum 1910 zwar überhaupt erst begründet hat, sich heute aber selbstverständlich nicht mehr zur Aufführung bringen darf.

Was Postkolonialismus museologisch heißen kann, welches Vakuum er erzeugt, lässt sich an den Ausstellungsräumen des *Musée Royal* gut studieren. Peggy Buth hat sie als Räume im Umbruch fotografiert. (→ S. 75–109) Buths Fotografien legen viele Schichten verschiedener Ausstellungsanordnungen frei, die über ein ganzes Jahrhundert hinweg Spuren in den Räumen hinterlassen haben. Und eine neue Präsentation soll folgen, auf die bisher einzig Gerüste und Leitern hinweisen, die zwischen den Vitrinen, Skulpturen und Dioramen herumstehen. Die alten Exponate sind noch da, ihr neues Arrangement noch nicht: Ethnografische Gemälde hängen an den Wänden, außerdem zahllose Fotografien, die belgische und britische Forschungsreisende von Afrikanern und von sich selbst aufgenommen haben. Hier und da zeichnet sich auf der Wand nur noch der Umriss eines Bildes ab, das jahrzehntelang dort gehangen haben muss. In den Schaukästen sind – wenn sie nicht bereits leer sind – aufgeschlagene Reisetagebücher und kolonial inspirierte Abenteuerromane drapiert. Ein ergrauter, zerschlossener Samtvorhang liegt schwer auf dem Parkettfußboden auf. Anthropologische Sammlungsstücke wie zum Beispiel Waffen der Kongolesen sind zu sehen, ebenso Büsten afrikanischer Männer und Frauen, die zum Zwecke der »Rassenforschung« durch direkte Gipsabformungen der Körper entstanden sind. Die akkurat geformten Brüste einer Afrikanerin liegen auf einem ungestalteten Bronzerumpf auf, hinter dieser Figur steht ein hohes Metallgestell im Bild. Es sieht so aus, als seien die Umbaumaßnahmen und Neuordnungen weniger ein Interims- als vielmehr ein Dauerzustand.

Wie erzählt man eine Geschichte, die zu Ende gegangen ist und die doch zugleich unabschließbar ist, die nach- und fort-

wirkt? Die Gebäude, in denen die europäischen Staaten ihre anthropologischen Forschungsobjekte und Beutestücke versammelt haben, stehen noch, und auch die Objekte lagern massenhaft in den Archiven und Magazinen. Die Exponate ethnografischer Ausstellungen werden heute zumeist als exotisch-historische Artefakte von Kulturen inszeniert, denen man nun Respekt entgegenbringt. Dabei scheint das, was in den Museen zu sehen ist, kaum in irgendeiner Verbindung zu der Gegenwart dieser Kulturen zu stehen, um die es oft nicht sehr gut bestellt ist. Es sind in allererster Linie europäische Imaginationen des Fremden und Exotischen, mit denen man es hier zu tun hat. An eine durchaus mögliche Rückgabe der Masken, Waffen oder Fetischfiguren ist in Anbetracht solcher Repräsentationspolitiken kaum zu denken.

Dabei verweisen die ethnografisch-anthropologischen Objekte zuallererst auf die Geschichte des Kolonialismus selbst. Sie sind Elemente eines verstreuten Archivs, das sich aus diversen Bildern, Schriften, Apparaten, Dingen und Gebäuden zusammensetzt und dessen Wuchern und Zirkulieren längst nicht zum Stillstand gekommen ist. Peggy Buth zeichnet dieses Archiv nach. Das heißt, eigentlich bringt sie ein solches Archiv erst hervor, ein Archiv, das in alle Richtungen erweiterbar wäre, das seine eigenen Registernummern vergibt und in das zugleich Signaturen und Copyright-Siglen bestehender und von Buth durchforsteter Archive eingearbeitet werden. Der Kolonialismus war und ist ja in zweifacher Hinsicht eine sehr materielle Angelegenheit – zum einen, weil er mit Besitzverhältnissen über Territorien, Körper und Dinge zu tun hat, zum anderen, weil er sich auf sehr konkrete Dinge, Bilder und Daten beruft und solche auch ständig erzeugt hat: diverse Expeditionsprotokolle, Ein- und Ausfuhr-Tabellen von Waren, Land- und Körpervermessungen, Fotografien und Kartografien. All diese Verfahren und Dinge, anhand derer sich ethnografisches, geografisches und anthropologisches Wissen erst aufgebaut hat, haben das koloniale Subjekt hervorgebracht. »Othering« heißt dieser Prozess, und das Wort stellt klar, dass das andere nicht einfach entdeckt, sondern in unendlich aufeinander verweisenden Praktiken und Repräsentationen erzeugt wird. (1) Es ist ein wenig wie bei den Hochzeiten, die Buth immer wieder vor dem *Musée Royal* beobachtet und fotografiert hat: Wenn Braut und Bräutigam im Rahmen des christlichen Rituals zu Mann und Frau erklärt werden, so sind sie es damit bereits. Es handelt sich bei dem Satz »Ich erkläre euch zu ...« um einen performativen Akt, der das, was er aussagt, zugleich herstellt, der kraft einer Äußerung eine Situation transformiert. Auch der Kolonialismus oder besser: die Kolonialisierung lässt sich in dieser Weise performativ verstehen. (2) Nur dass in diesem Fall nicht ein einzelner Sprechakt, sondern ein ganzes Arsenal an Schriften, Bildern, Verfahren und Anrufungen das koloniale Subjekt konstituiert hat. Denn die an-

thropologischen Daten, die erhoben, die Fotografien, die angefertigt, und die Reiseberichte, die geschrieben wurden, registrieren und repräsentieren die Körper und Landschaften ja nicht nur, sondern sie erzeugen erst das Bild des Fremden, das um 1900 zwischen dem des schönen Wilden und dem der inferioren Rasse in allen Varianten oszillierte.

### In den inneren Tropen

Die Stimme, die Peggy Buth für die Toncollage *Tropen* ausgesucht hat, ist – da kann man seinen Ohren wohl trauen – eine männliche. Der Sprecher liest einen deutschen Text vor, und dass seine Muttersprache nicht Deutsch, sondern Englisch ist, erscheint gleichfalls evident. Stimmen liefern unwillkürlich Informationen über Geschlecht und Herkunft der Sprechenden, bevor man noch darauf gehört hat, was gesagt wird. Zwar bemüht der Sprecher sich, die deutschen Worte möglichst exakt zu intonieren, aber sein Akzent gerät ihm immer wieder zum Hindernis. In seinem Vortrag stolpert er über manche Silbe, ein »u« klingt wie »ü«, ein »g« wie »ch« – und noch einmal. Auch der Umstand, dass dem Sprecher offenbar der Sinn der Sätze nicht unbedingt verständlich ist, macht die Sache mühsam.

Peggy Buth hat alle Versprecher, alle Fehlversuche und Wiederholungen, die beim Verlesen dieses Textes vorgekommen sind, in der Tonaufnahme belassen. Mehr noch, sie hat eine Toncollage hergestellt, die aus Wiederholungen von Halbsätzen, aus Wiedereinsetzen und Pausen geradezu besteht. Der Text ist seinem Sprecher fremd geblieben und büßt damit auch für deutsche Ohren an Eingängigkeit ein. Dafür drängen sich der Akt des Sprechens und die Eigenheit der Stimme umso mehr in den Vordergrund. Denn auch der sich bisweilen ins Enervierte steigende Nachklang der Stimme, wenn das Aussprechen eines Satzes nicht gelingen will, ist in der Toncollage zu hören, oder ein erschöpftes Aufatmen, wenn ein anderer Satz endlich gelungen ist. »Gewiss ist es auch, dass die weibliche Natur der Tropen in jener Weiblichkeit ...« – an dieser Stelle stockt der höchst konzentrierte Sprecher, ihm entfährt ein leises »sorry«, ehe er, den Fehler korrigierend, den Satz wiederholt und vervollständigt: »Gewiss ist es auch, dass die weibliche Natur der Tropen in jener weiblichen einer modernen Großstadt wiederkehrt [...].« Nun kann man auf das Ausgesagte hören: Die Tropen und die Großstadt, das Eigene und das Fremde sind sich nicht nur ähnlich – es ließe sich nicht einmal entscheiden, ob nun die Großstadt fremder ist, als die Tropen es sind, oder umgekehrt. So oder so wird das Undurchdringliche und Verworrene, das, was sich einem rationalen Zugriff zu entziehen scheint, von Metaphern des Weiblichen gestützt. Fest steht: Das Fremde lässt sich überhaupt nur im Vergleich mit dem Eigenen fassen. Es ist ein Text von Robert Müller, 1915 veröffentlicht, den Buth hat vorlesen lassen. *Tropen. Der Mythos der Reise* ist angeblich eine von Müller lediglich herausgegebene Urkunde eines deutschen Ingenieurs namens Brandlhuber. Das Dokument berichtet von einer Amazonasreise, die Brandlhuber 1907/08 unternommen haben soll, um geeignete Gebiete für eine sogenannte Freilandkolonie für weiße Siedler ausfindig zu machen. In Wahrheit stammt der Text von dem österreichischen Schriftsteller und Verleger Robert Müller selbst, der in *Tropen* die Phantasmen des Kolonialismus in übersteigerter, ja delirierender Weise zur Sprache treibt, dabei genau jenes Delirium vorführend, in dem die Kolonialisten und Forscher agierten und das sie zur allgemeinen Beruhigung und Exkulpation »Tropenkoller« nannten. Wenn die Krankheit einen Namen hat, kann die Rationalität wieder einsetzen: »Mein Zustand war bekannt. Das Wort Tropenkoller fiel mir wie ein Gnadengeschenk zu. Damit konnte ich arbeiten, erklä-

ren«, heißt es bei Müller. Der Koller, der die Figur Brandlhuber ergriffen hat, besteht in einer Kaskade von Gewaltgelüsten und Vergewaltigungsbegierden. Noch dazu kann der ach so zivilisierte weiße Mann in seinem Fieber nicht mehr entscheiden, ob er ihnen nachgegeben hat oder nicht. Er hat, lehrt unmissverständlich die Geschichte des Kolonialismus. Der Schriftsteller Müller, der selbst wohl weder den Amazonas noch andere »Protektorate« je bereist hatte, verarbeitete in Tropen die ethnologische, rasse- und tropenhygienische Literatur der Jahrhundertwende, deren Sexismus, Brutalität und Wahnhaftigkeit er unter der philanthropischen Gesinnung, die den Imperialismus begleitete und rechtfertigte, hervortreibt. (3) Kolonialisierung und Imperialisierung haben ja nicht bloß in faulen Verträgen und Geldtransfers stattgefunden, über die in ehrwürdigen Sitzungssälen verhandelt wurde. Vielmehr waren es sehr praktische Angelegenheiten, bei der konkrete Körper aufeinandertrafen und sich als einander ausgeliefert erlebten. Das galt ganz besonders auch für Forschungsprozesse. Der Ethnologe Theodor Koch-Grünberg, der sich um 1900 mehrfach in Südamerika aufhielt, wo er unter anderem Frauen ihre Schamschürze im Tausch gegen Perlen abjagte, fühlte sich zuweilen von seinen Untersuchungsobjekten existenziell abhängig: Tatsächlich hatten die Indianer den hochgradig fiebernden Ethnologen einmal aus dem Urwald herausgeschafft, woraufhin sich der Gerettete, der diese Umkehrung der Verhältnisse nur als Hinterlist zu deuten wusste, umso stärker bewaffnete. (4) Kolonisation hatte mit dem Durchdringen von unwegsamem Gelände zu tun und mit dem Überwinden von Widerständen, auf welche die Körper, die sich durch den Dschungel schlugen, stießen. Oft genug folgte diesen Widerständen der Tod nach. Nicht nur, weil Malariaaffiegen oder Löwen, Wasserfälle oder Wassermangel den von den Kolonialisten und Forschern als triumphal imaginierten Siegeszug durch jungfräuliches Gelände vereitelten. Vor allem folgte den Kolonialisten der Tod der indigenen Bevölkerung auf dem Fuß. Sei es, weil ihre Mitglieder bis zur Erschöpfung als Träger der irrsinnigsten Ausrüstungen, die in Einzelteile zerlegte Schiffe umfassen konnten, oder als Arbeiter in den Dienst genommen wurden; sei es, weil sie im Machtwahn, der oft genug auch ein Angstwahn war, von den Forscher-Eroberern aufgehängt oder niedergeschossen wurden.

Der Toncollage *Tropen* hat Buth Fotografien zugeordnete, auf denen tropische Wälder zu sehen sind. (→ S. 25–27) Es handelt sich um Fotografien aus dem Archiv der 1884 gegründeten Deutschen Kolonialgesellschaft. Sie stammen also aus den deutschen Kolonien und wurden hauptsächlich aufgenommen, um geografische und topografische Informationen für zukünftige deutsche Siedler bereitzustellen. Vegetationskenntnisse waren unerlässlich für jede Plantagenbewirtschaftung, wie sie in der Deutschen Kolonialschule in Witzenhausen unterrichtet wurde. (5) Immerhin baute man zum Beispiel in der deutschen »Schutzzone« Kamerun in großem Umfang Kautschuk – im späten 19. Jahrhundert zunehmend für die Autoreifenproduktion – an, was voraussetzte, die Territorien genau zu kennen und umfänglich zu roden, um sie dann entsprechend bebauen zu können. Schließlich musste eine entsprechende Logistik organisiert und Afrikaner in geeigneter Zahl als Arbeiter – Sklaven gab es offiziell nicht – gedungen werden. Aber man muss schon genau hinsehen, um diese instrumentelle Funktion der Fotografien in den verwischten Schwarz-Weiß-Verläufen der Glasnegative zu erkennen. Buth spielt in Auswahl und Gruppierung der Bilder besonders die Ambivalenzen aus, die sich zwischen dem Gebrauchsbildcharakter der Fotografien und ihrer romantischen Motivik aufspannen: Sieht der tropische Wald

nicht doch ein wenig wie der deutsche Wald aus? Ist da nicht ein Widerschein von Erhabenheit zu erkennen, mit der die Natur den Menschen in seine existenziellen Schranken verweist? Das hat 1915 bereits Robert Müller so gesehen: »Ich denke an den Wald, den Urwald, an die Sinnlichkeit dieser Natur, ihre Rohheit, ihren ursprünglichen Elan, ihren schrecklichen, verwirrenden Trieb«, schreibt er, das Bild schon ziemlich übersteigernd, um es sogleich umkippen zu lassen: »[...] ich denke an den Trieb, die Tropen im Gemüt des weißen Mannes.« Aus dem Mund des englischsprachigen Vorlesers, der die Silben hin und her wendet, klingt die ganze Getriebenheit nur noch von Ferne an. Wie eine Sprachforscherin hat Buth das Gesprochene wiederum phonetisch transkribieren lassen und so eine Kette von Transformationen errichtet, die von der Schrift über das Sprechen zurück zur Schrift führt. (→ S. 34–40) Aber es ist am Ende eine andere Schrift als die des Originals. Aber welches Original – das Brandlhubers? Das Müllers?

### Im Traumland der Körper

Sie sind immer geschlechtlich konnotiert, diese Metaphern vom »schwarzen Kontinent«, den es zu entdecken und erobern gelte, oder von den »weißen Flecken« auf den Landkarten, die durch Vorstöße in noch unkartiertes Gelände aufzufüllen seien. Auch im Sitzungssaal des Berliner Reichskanzlerpalais, in dem zwischen November 1884 und Februar 1885 die sogenannte Afrika- oder Kongo-Konferenz tagte, hing eine fünf Meter hohe Afrika-Karte, die der Geograf Richard Kiepert eigens für diesen Anlass erstellt hatte. Diese Karte wies noch einige weiße Flecken auf, und es soll Henry Morton Stanley gewesen sein, der auf sie zustürmte, um den Delegierten aus 13 europäischen Ländern, den USA und dem damaligen Osmanischen Reich mit viel Verve die Charakteristika des Kongodeltas zu erläutern. (6) Stanley hatte zu diesem Zeitpunkt Zentralafrika schon mehrmals bereist, wobei das Wort »reisen« für diese Expeditionen, an denen Hunderte von afrikanischen Trägern sowie einige persönliche Diener beteiligt waren und in deren Verlauf zahllose Todesfälle zu verzeichnen waren und einige Dörfer niedergebrannt wurden, etwas euphemistisch anmutet. Es ist ein »Mythos der Reise«, wie man mit Robert Müller sagen könnte. Selbstverständlich ist Stanley auch eine der Hauptfiguren des Museums in Tervuren, weil er eine dieser Expeditionen im Auftrag des belgischen Königs Leopold II. unternahm, um den heutigen Kongo seinen Bewohnern sukzessive abzukaufen. Woraufhin der Kongo auf der Afrika-Konferenz diesem König denn auch mit der Auflage zugesprochen wurde, ihn als Freihandelszone zu sichern. (7) Die Zäsur, die die Kongo-Konferenz darstellte, ist nicht unerheblich, wurde mit ihr doch die völkerrechtliche Anerkennung von afrikanischen Gebieten als Besitztümer der jeweiligen Kolonialmächte beschlossen. Hannah Arendt bezeichnet die Konferenz als Beginn des Imperialismus im engeren Sinne. (8) Und von den enormen Verwüstungen am Kongo, die diese Konferenz nach sich zog, hat Joseph Conrads Roman *Herz der Finsternis* bereits 1902 erzählt.

Stanley jedenfalls soll während seines Aufenthalts in Berlin nicht wenige Vorträge gehalten haben. Unter anderem war es sein sogenannter Abenteuerroman *My Kalulu. Prince, King and Slave*, 1874 erschienen und kurz darauf ins Deutsche übersetzt, der ihm einige Berühmtheit einbrachte. (→ S. 210) *My Kalulu* ist ein besonderes Beispiel für die Verschränkung imaginärer mit realer Kolonialisierung. Die Geschichte ist die einer Blutsbrüderschaft zwischen dem jungen Araber Selim aus Sansibar und Kalulu, einem afrikanischen Prinzen. Wird zunächst Selim von Kalulu gerettet, gerät später Kalulu bei der Jagd nach einem Lö-

wen in Gefangenschaft und soll als Sklave versteigert werden, was Selim und seine Gefolgschaft dadurch zu verhindern wissen, dass sie das höchste Gebot abgeben. Am Ende ist Kalulu König und mit Selim, der innerhalb des Romans den Status wenn nicht eines Weißen, so doch eines Nicht-ganz-Schwarzen zugeschrieben bekommt, wieder in Freundschaft vereint. Als Schrift gegen die Sklaverei gemeint, stilisiert *My Kalulu* zwei reale servants Stanleys zu Hauptfiguren einer Geschichte, die scheinbar ohne den weißen Expeditionsleiter auskommt, allerdings von diesem dirigiert und komponiert bleibt. Der reale Selim war für Stanley als Übersetzer tätig gewesen und stellte am Ende der Expedition Regressansprüche wegen Verleumdung und schlechter Bezahlung. Kalulu (Ndugu M'hali) wiederum war Stanley angeblich geschenkt worden. Stanley setzte ihn als persönlichen Diener ein, nahm ihn nach seiner ersten Afrika-Reise mit nach England – es war immerhin die Zeit der Völkerschauen, in der afrikanische Gruppen in zoologischen Gärten vortanzen mussten –, ließ ihn unterrichten, europäisch einkleiden und ausführlich porträtieren. Ob derartige Zivilisierungen im Interesse des Geförderten waren, steht zu bezweifeln. Jedenfalls versuchte Kalulu, wie das Reisetagebuch berichtet (aber auch das kann schierer Mythos sein), auf der nächsten Afrika-Reise zu fliehen, wurde eingefangen, in Ketten gelegt und kam 1877 schließlich bei der Überquerung von Wasserfällen am Kongo ums Leben. »Stanley Falls« hießen diese Wasserfälle bis vor Kurzem.

Buth hat Stanleys Roman – den fiktiven und den Lebensroman – als einen homophilen Traum entziffert. In ihrem Künstlerbuch *O, My Kalulu!* (→ S. 122–128), welches in Zusammenarbeit mit dem Buchgestalter und Typografen Till Gathmann entstand, montiert sie Romanfragmente, Reisenotizen Stanleys sowie von ihm verfasste und an ihn gerichtete Briefe zu einem Text, in dessen Abfolge Stanley, der ganze Landstriche vermessen und ihren Bewohnern »abgekauft« sowie Flussläufe passierbar gemacht hatte, seine Souveränität völlig eingebüßt zu haben scheint. Gebrochen von Verlusten, erotischen Abweisungen, von Hunger und Krankheiten kann man ihn sich kaum noch als den Eroberer- und Abenteurertypus vorstellen, als der er 1884 in Berlin wieder aufgetreten sein soll. Die Mühen und Schmerzen der Eroberungen, das Eindringen in die Gebiete, die sich ihren Eindringlingen nicht so bereitwillig öffneten, wie diese das erwarteten, haben am Ende alle Beteiligten verändert. Mit den kolonialen Subjekten entstanden schließlich auch die kolonisierenden Subjekte.

Fünf Männer stehen als Gruppenbild zusammen: Kalulu und Selim sowie drei weitere Männer, die in Buths Film *O, My Kalulu!* in wechselnden Rollen auftreten. (→ S. 14/15) Alle Körper sind weiß. Selim liegt auf einem mit einem roten Tuch bedeckten Podest in der Mitte der Gruppe – er ist in dieser Szene gerade verletzt geborgen worden. Kalulu mit Stirnband und großperliger Kette auf der bloßen Brust kniet neben ihm, die anderen gruppieren sich um die beiden herum, einer trägt einen Tropenhut, ein anderer ein weißes Hemd und Strumpfhalter – aber keine Hose, was man erst sieht, wenn die Kamera sich in Bewegung setzt und die Gruppe einmal umfährt. Es ist eine Einstellung, die das gesamte Setting mit ins Bild setzt, in der die Ränder der Blutsbrüderschaftinszenierung sichtbar werden: der green screen, in den Buth im Verlauf verschiedene Landschafts- und exotistische Sehnsuchtsmotive einblendet, ist tatsächlich eine große, gleißend grüne Fläche. Das Bild öffnet sich zu den Seiten, wo Lampen und Stative die Bühne mit dem Gruppenbild umstellen, und in die Tiefe des Studios, wo sich Regale stapeln. Fast sieht es im Studio aus wie im *Musée Royal de l'Afrique Centrale*, in dem ja auch Metallgestelle auf Rollen in die Inszenie-

rungen hineingefahren worden sind. Während sich so das Bild zusammen mit den Elementen seiner Herstellung zeigt, sind aus dem Off zwei Männerstimmen zu hören, die je Selims und Kalulus Part der Freundschafts-, eigentlich Liebesbekundung sprechen. Es sind Originalzitate aus Stanleys Roman, und man hält es zunächst kaum für möglich, dass derart unumwunden homoerotisch zu lesende Bekundungen tatsächlich in einem Buch stehen, das zwischen den 1870er und 1950er Jahren vielfach wieder aufgelegt wurde. Aber vielleicht muss man sich auch nicht wundern. Es ist ja eine der bekanntesten Thesen Michel Foucaults, dass im viktorianischen Zeitalter, dem man eine besondere Prüderie nachsagt und in dem Stanley lebte, das vorherrschte, was Foucault »beredtes Schweigen« genannt hat: Über Sexuelles wurde zwar nicht in der selbstbekennerischen Pose, in der die Gegenwart sich offenbart, gesprochen, aber hinter vorgehaltener Hand dennoch unablässig. (9) Um 1900 erschienen in der Tat nicht nur eine große Anzahl »rassekundlicher« Bücher, sondern auch sexologische Schriften, die das Geschlechts- und Eheleben sowie alle erdenklichen Perversionen und damit so gut wie alle sexuellen Praktiken überhaupt durcharbeiteten. Auch Homosexualität war ein beständiges Thema, keineswegs ausschließlich im Sinne einer Perversion. Der Aufbau eines spezifisch schwulen Bildrepertoires fällt ebenfalls in diese Zeit: Fred Holland Day zum Beispiel, der amerikanische Kunstfotograf, erarbeitete Serien, die schwarze, männliche Körper in erotischen Posen zeigen (vergleichbar Wilhelm von Gloeden, der in Sizilien ein Arkadien-Reenactment unternahm). Buth streut diese Bilder Holland Days sowohl in ihr Bildregister als auch als Re-Inszenierungen in ihren Film ein. (→ S.140/141) Sie stehen in eigentümlicher Korrespondenz zu den illustrativen Holzschnitten in Stanleys Büchern, die stolze schwarze Körper im Kampf mit wilden Tieren oder neben einem in den Tropenwald wie dahingegossenen weißen Körper zeigen. (→ S.15) Diese Ähnlichkeit ist weder dem Zufall noch einer ikonografischen Tradition geschuldet. Die Motive gleichen sich viel mehr deswegen, weil sie ein und demselben Dispositiv entstammen: Wenn die anthropologischen und ethnografischen Forschungen beständig den nackten Körper in den Blick nahmen und vor die Kamera stellten, dann produzierten sie damit immer auch eine Sichtbarkeit des Anderen, die sich nicht einfach wieder durch eine Sortierung von »Rasstypen« und Geschlechtsmerkmalen zum Verschwinden bringen ließ. Inmitten »fremder« Körper können sich die Wahrnehmung auf diese sowie jene des eigenen Körpers sehr gründlich verschieben. Es konnte sein, dass man sich plötzlich nicht mehr so sicher war, welches eigentlich der schönste Körper sei: Vielleicht gar nicht der weiße? Vielleicht der dieses Schwarzen da? – Es muss ein Prinz sein.

Im selben Jahr, in dem das *Musée Royal* in Tervuren 100 Jahre alt wird, begeht die Demokratische Republik Kongo den 50. Jahrestag ihrer Unabhängigkeit. Zu diesem Anlass eröffnet 2010 auch in Kinshasa, ehemals Stanleyville, ein Museum, das *National Museum of Congo*, das, wen wundert's, über weitaus weniger Exponate als das belgische verfügt. Und man überlegt, ob nicht die 1971 demolierte Statue Stanleys anlässlich der Eröffnung dieses Museums in Kinshasa (von britischem Geld) restauriert und wieder aufgestellt werden könnte. Ein prekärer Plan, nach dem die Statue zwar nicht als Denkmal für Stanley, sondern als Dokument des Kolonialismus errichtet werden soll, eines Kolonialismus, der aus der Geschichte des Kongo selbstverständlich nicht mehr herauszurechnen ist. Aus diesem Grund bliebe es jedoch immer uneindeutig, auf welche Geschichte die Statue überhaupt verweist. (10) Daher ist nicht die Statue wichtig, schon gar keine restaurierte, sondern das Archiv der Bilder

[1] 1 > Der Wald ist das große Herz, und das braune Wasser des Stromes > ist mein heiligstes Herzblut. > Liebe[r] entsteht, wenn es fließt, > eine Liebe[r], an der ich beteiligt bin. 4 > Neunundzwanzig 2 > Das große Geschlecht der ursprünglichen Natur, Mutter und Hüre zugleich, | fordert meine Mannbarkeit heraus: ich enthülle mich, | zeuge und rei<sup>s</sup> se. 5 > In dieser | Geschichte handelt es sich, wie bei allen richtigen Geschichten, um ein Weib. 3 Ich denke an den Wald, den Urwald, an die Sinnlichkeit dieser | Natur, > ihre Rohheit, ihren ursprünglichen Elan, ihren schrecklichen, > verw<sup>ie</sup>renden Trieb, ich denke an *den Trieb*, die Tropen im Gemüt des weißen Mannes. 3 > Gewiß ist es aber auch, daß die weiß—, isch.

[1] Gewiß ist es aber auch, daß die weibliche Natur der Tropen > in jener weiblichen > einer modernen | Großstadt | wiederkennt {

[2] 1 > Gewiß ist es aber auch, daß die weibliche Natur der Tropen > in jener wei[n]/blichen

[3] 3 > Gewiß ist es aber auch, daß die weibliche Natur der Tropen in jener Weiblichkeit—,

[4] [sorry (flüsternd)] 3 > Gewiß ist es aber auch, dass die weibliche Natur der Tropen > in jener | weiblichen > einer modernen Großstadt wiederkehrt, und, daß der Schritt vom europäisch[e]sten > Europa mitten in den Djungle > hin/ein | nicht so abenteuerlich ausfällt, als man es sich erwartet hat.

> Denn was immer man erlebt, es ist stets dasselbe Abenteuer, es ist gleichgültig, ob man unter einen Panter > oder einen Autobus | gerät. 2 > Es zu beweisen, bin ich gekommen. 4 > Drei[t]ig<sup>ch</sup> 2 > Ich war | mit visionärer | Kraft meiner | eigenen Zukunft vor/angeeilt. > Ich fuhr als Schreibtisch einen Strom hinauf und vermengte in der Geschwindigkeit ein wenig die Zeit. Mein Gehirn aber war,

[1] 2 > Mein Gehirn aber | war | der Brennpunkt eines Dutzends[t] ehrgeiziger Sonnen, die sich ein/ander eine Schlacht um die Weltherrschaft lieferten. 10 > Einunddrei[t]ßig<sup>ch</sup> 1 > Schuld | an dem | trug > die unerträgliche | Hitze;



034-1340 15



0018-0214 3



034-1340 14



034-1340 14



055-1626 32

und Geschichten, das sie umgibt, und die Räume, in die sie buchstäblich eingelagert ist. »Man sollte Forschungsreisen nach Europa antreten«, wie es bei Robert Müller heißt, bedeutet schließlich, dieses Archiv zu rekonstruieren, es damit immer auch neu zu erfinden – um das Begehren nach Repräsentation und die Repräsentation des Begehrens lesbar zu machen.

“One Should Initiate Expeditions to Europe”/  
A Collection of Materials

**In the Postcolonial Museum**

The *Royal Museum for Central Africa* (Musée royal de l’Afrique centrale) in Tervuren near Brussels is a colossal neoclassical structure surrounded by a French-style park landscape. On occasion, weddings are celebrated here. The museum’s structural facilities and architecturally landscaped grounds provide bridal couples with an almost royal setting, taking one back into time to an era where white bridal gowns with meter-long trains, bridesmaids, and the entire staging of virginity (coupled with the loss thereof) were imbued with considerably more symbolic power than is the case today. With the *Royal Museum* as a backdrop, these anachronistic rituals may be once again played out in all their glory, perhaps for a photograph; but on the inside of the museum, caution is meanwhile exerted in terms of imagery and symbolism depicting virginity and conquest, surrender and identity. These all too often strike at the heart of colonialism, which—though once the driving force behind the actual establishment of this museum focused on Central Africa in 1910—is of course today no longer appropriate as a focal theme.

The exhibition rooms of the *Royal Museum* represent an ideal setting for the study of the museological applications of postcolonialism, including the vacuum that it generates. Peggy Buth has captured these rooms in photographic form as spaces in transition. (→ p.75–109) Buth’s photographs expose multiple layers of the various exhibition constellations that have left traces in these rooms over the course of an entire century. And a new presentation is set to follow, as portended by lone ladders and scaffolding situated amongst the vitrines, sculptures, and dioramas. The old exhibits are still there, with the new arrangement yet to come: ethnographic paintings hang on the walls, as do countless photographs that Belgian and British explorers have taken of Africans and of themselves. Sometimes the walls sport nothing but the outline of a painting that must have hung there for decades. Draped throughout the exhibition cases, granted they have not already been emptied, are travel diaries laid open and colonially inspired adventure novels. A gray, slightly tattered velvet curtain hangs heavily on the parquet flooring. Anthropological collectors’ items, such as Congolese weapons, are on display, as are busts of African men and women that were created through on-site plaster casting of their bodies, justified by the concept of “racial research.” The meticulously formed breasts of an African woman rest upon on a shapeless bronze torso which is visually flanked to the rear by a high metal structure. It seems as if the renovation and rearrangement measures are considerably less an interim than a permanent state.

How does one go about telling a story that has already concluded and yet is, at the same time, never-ending, that continues to have impact? The buildings in which the European powers have collected their anthropological research objects and spoils are still standing, and these objects are also stored en masse in archives and warehouses. Today’s ethnographic exhibitions are

usually staged as presenting exotic-historical artifacts from cultures that deserve our respect, without that which is viewable in the museums appearing to have any kind of connection with these cultures' present, which often reflect a less-than-optimal state of affairs. Presented in such exhibitions is, first and foremost, the European imaginary of the foreign and the exotic. Considering such politics of representation, there is hardly a thought of returning the masks, weapons, or fetish figures, though it would certainly be feasible.

Here the ethnographic-anthropological objects above all reference the history of colonialism itself. They are elements of a scattered archive that is comprised of diverse paintings and drawings, writings, gadgets, things, and buildings, whose proliferation and circulation have certainly not yet reached a state of stagnation. Peggy Buth traces this archive. That is, she actually brings such an archive to light—an archive that can be expanded in all directions, that has its own registration numbers assigned and that simultaneously integrates classification numbers and copyright seals from existing archives scoured by Buth. Colonialism indeed was (and is) a very corporeal matter, on two counts. For one, because it inherently involved ownership of territories, bodies, and things. And secondly, because it invoked very concrete things, images, and information and continually generated these: various expedition logs, charts detailing the import and export of goods, surveys of land and bodies, photographs, and cartographs. Yielding the colonial subject were all of these procedures and things, through which ethnographic, geographic, and anthropological knowledge became possible to begin with. This process is termed “othering,” and the word itself illustrates how the other is not simply discovered but rather engendered through endlessly interreferential practices and representations. (1)

It is a bit like the weddings that Buth has watched and photographed in front of the *Royal Museum* on more than one occasion: when bride and groom are declared husband and wife as part of the Christian ritual, then they are such immediately. The sentence “I declare you ...” implies a performative act which promptly enacts that which it expresses, with the power of an expression transforming a situation. Colonialism—or, more fitting, colonialization—can in this way likewise be understood as a performative act. (2) However, constituting the colonial subject was, in this case, not a lone act of speaking but instead an entire arsenal of writings, images, procedures, and invocations. For the anthropological data that was collected, the photographs that were taken, and the travelogues that were written all served not only to record and represent the bodies and landscapes, but also to actually first produce a depiction of the foreigner, which around 1900 oscillated between that of a beautiful savage and of an inferior race, with all possible variants in between.

### In the Inner Tropics

The voice selected by Peggy Buth for the sound collage *Tropen* [Tropics]—one can hardly believe one's ears—is a male voice. The narrator is reading a German text, and what seems equally evident is that his native language is not German but English. Voices are known to automatically convey information about the gender and origins of the speaker, even before one starts listening to what is being said. While the speaker is making an effort to intonate the German words as precisely as possible, his accent again and again proves an impediment. The speech falters at certain syllables, with a U sounding like an “ü,” or a G like a “ch”—and so forth. And also making the situation arduous is the fact that the speaker obviously does not always completely understand the meaning of the sentences.

Peggy Buth left integrated in the sound recording all verbal errors, unsuccessful pronunciation attempts, and reiterations that came up during the reading of this text. Moreover, she produced a sound collage that is virtually comprised of phrasal repeats or starts and stops. The text remains foreign to the speaker and thus forfeits, even for German ears, a measure of plausibility. But accordingly, the act of speaking and the peculiarity of the voice push even more to the fore. For even the piqued resonance of the voice, which sometimes rises with irritation when the pronunciation of a sentence fails to come off smoothly, can be heard in the sound collage; or a weary sigh of relief when a sentence has finally been successfully read. “Gewiß ist es auch, dass die weibliche Natur der Tropen in jener Weiblichkeit”<sup>\*</sup>—here the highly concentrated speaker falters, and a soft “sorry” slips out before he repeats and completes the incorrectly read sentence: “Gewiß ist es auch, dass die weibliche Natur der Tropen in jener weiblichen einer modernen Großstadt wiederkehrt ...”<sup>\*\*</sup>

Now one can listen to what is being imparted: the tropics and the metropolis, the familiar and the foreign, are not only similar—in fact, it would be almost impossible to say whether the metropolis is more foreign than the tropics, or vice versa. In any case, the inscrutable and the nebulous—that which seems to elude access by the rational—is underpinned by metaphors of the feminine. Certain is: the foreign can only really become tangible when compared with the familiar. It was a text by Robert Müller, published in 1915, that Buth had read aloud. *Tropen: Der Mythos der Reise* [Tropics: The Myth of the Journey] is supposedly an Urkunde eines deutschen Ingenieurs (Documents of a German Engineer) by the name of Brandlhuber that Müller merely had published. The document tells of an expedition to the Amazon River upon which Brandlhuber was said to have embarked in 1907–1908 with an aim to locate suitable areas for a so-called “freeland colony” for white settlers. In actuality, the text originates from the Austrian author and publisher Robert Müller himself, who articulates in *Tropen* the phantasms of colonialism in an exaggerated, even delirious way—thus disclosing precisely the delirium that frequently governed the actions of colonialists and explorers, which they called Tropenkoller (tropical madness) so as to foster general pacification and exculpation. With the disease having a name, rationality enters the picture again: “Mein Zustand war bekannt. Das Wort Tropenkoller fiel mir wie ein Gnadengeschenk zu. Damit konnte ich arbeiten, erklären,”<sup>\*\*\*</sup> says the narrator as per Müller. The madness that took hold of the character Brandlhuber takes the form of a cascade of violent urges and lusts of rape, moreover causing uncertainty in the oh-so-civilized white man succumbing to his fever as to whether he had actually given in to his urges or not. He had, as the history of colonialism unmistakably tells. In *Tropen*, the writer Müller, who personally had journeyed neither to the Amazon nor to other “protectorates,” thematizes the ethnologic literature from the turn of the century involving racial and tropical hygiene. In the process, he highlights the sexism, brutality, and insanity—in terms of the philanthropic spirit that accompanied and justified imperialism—evident in the literature. (3) Colonialization and imperialization of course implied more than just corrupt treaties and money transfers negotiated in venerable assembly halls. In reality, they were very practical affairs where concrete bodies encountered one another, seeming to be at each other's mercy. This especially applied to research and expedition processes. The ethnologist Theodor Koch-

\* It is true that the feminine nature of the tropics [recurs] in that femininity ...

\*\* It is true that the feminine nature of the tropics recurs in the feminine of a modern city ...

\*\*\* My state was well-recognized. The word ‘Tropenkoller’ occurred to me like a gift of grace. That I could work with, could explain ...

Grünberg, who visited South America more than once around 1900 and pursued activities like coaxing women into giving up their loincloths for pearls, at times felt existentially dependent upon his research subjects: in fact, at one point the Indians transported the highly feverish ethnologist out of the rainforest, but Koch-Grünberg responded by even more strongly arming himself, for to him deceit was the only plausible interpretation of this inversion of circumstances. (4) Colonization meant penetrating nearly impassible terrain and surmounting the obstacles encountered by those bodies lashing their way through the jungle. Oftentimes ensuing from these obstacles was death. And not only because malaria flies or lions, waterfalls or water scarcity, ended up thwarting what the colonists and explorers had imagined to be a triumphal march through virgin lands. Most notably haunting the colonialists was the death of the indigenous population—be it because these people were utilized to the point of exhaustion as carriers of the craziest equipage, which could even encompass ships broken down into parts, or as workers in servitude; or be it because they were hanged or shot down by the explorer-conquerors in delusional fits of power, which more often than not were really delusional fits of fear.

Buth has allocated photographs to the sound collage *Tropen* that depict tropical rainforests. (→ p. 25–27) These photographs derive from the archive of the German Colonial Society, which was founded in 1884. The photos therefore originate from the German colonies and were for the most part taken with an aim to supply future German settlers with geographical and topographical information. Extensive knowledge about vegetation, as was taught in the German Colonial School at Witzhausen, was essential for any attempts at plantation management. (5) After all, large amounts of caoutchouc, for example, were cultivated—a rubber substance that was increasingly needed for automobile production in the late nineteenth century—in the German “protected area” in Cameroon. Such undertakings naturally required a thorough knowledge of the territories, and the fields had to be extensively plowed before they could be effectively farmed. Ultimately, good logistical organization was imperative and African workers had to be hired—officially speaking, there were no slaves. But only by looking very closely does one recognize this instrumental function of the photographs in the blurred black-and-white flow of the glass negatives. Through the selection and grouping of the images, Buth especially highlights the ambivalences generated between the utilitarian character of pictures and their romantic motifs: Doesn’t the tropical rainforest indeed resemble the German forest? Isn’t a reflection of majesty noticeable here by which nature relegates humans to its existential restraints? Robert Müller already took this view in 1915: “Ich denke an den Wald, den Urwald, an die Sinnlichkeit dieser Natur, ihre Rohheit, ihren ursprünglichen Elan, ihren schrecklichen, verwirrenden Trieb,” he writes, with this depiction reaching elevated heights, only to overturn it with: “ich denke an den Trieb, die Tropen im Gemüt des weißen Mannes.”\* From the mouth of the native-English-speaking narrator, who weaves the syllables back and forth, the whole drivenness sounds as if it were emanating from afar. Like a linguist, Buth in turn had the spoken words transcribed phonetically, thus establishing a chain of transformations ranging from the written to the spoken and back to the written. (→ p. 34–40) But in the end it is a different script than the original. But which original? That of Brandlhuber? Or of Müller?

### In the Dreamland of Bodies

Perpetually imbued with sexual connotations are these metaphors of the “black continent,” which was said to be made for discovering and conquering, or of the “white spots” on the maps that, by pressing through into uncharted territory, were to be replenished. And hanging in the assembly hall at the Imperial Chancellor’s Palace in Berlin, where the so-called Africa or Congo Conference convened between November 1884 and February 1885, was a five-meter-high map of Africa that had been specially drawn up for this occasion by the geographer Richard Kiepert. This map still featured several white spots and it was said to have been Henry Morton Stanley who jumped up and charged forth to elucidate with much verve the characteristics of the Congo delta to the delegates from thirteen European countries, the United States, and the (at that time still existent) Ottoman Empire. (6) By this point in time, Stanley had already travelled Central Africa several times, whereby the word “travel” sounds like a somewhat euphemistic word for describing these expeditions involving hundreds of African bearers and a number of personal servants, during the course of which countless deaths were recorded and a few villages were burned to the ground. It reflects a “myth of travel,” to quote Robert Müller. Of course Stanley is one of the main personalities featured in the Royal Museum in Tervuren, for he embarked upon one of these expeditions under the commission of the Belgian King Leopold II, with the objective of successively purchasing what is the Congo today from its residents. As a result, at the Africa Conference the Congo was bestowed upon this king in exchange for the task of securing the territory as a free trade zone. (7) The caesura that the Congo Conference represented is not insignificant, for the recognition, in terms of international law, of African territories as possessions of the respective colonial powers was thus determined. It was the beginning of imperialism in a more narrow sense, as Hannah Arendt has noted. (8) And already detailing, in 1902, the immense havoc wreaked in the Congo as a result of this conference was Joseph Conrad’s novel *Heart of Darkness*.

At any rate, Stanley was said to have held few lectures while visiting Berlin. Some of his fame resulted from his so-called adventure novel *My Kalulu: Prince, King, and Slave* having been published not all too long before the conference, in 1874, and subsequently translated into German. (→ p. 210) *My Kalulu* is a particularly pertinent example of the intertwining of imaginary colonialization with its reality. The story tells of a blood brotherhood between the young Arabian Selim of Zanzibar and Kalulu, an African prince. While Selim is initially saved by Kalulu, later Kalulu is taken prisoner while hunting a lion and is set to be auctioned off as a slave, an outcome that Selim and his entourage are able to thwart by making the highest bid. At the end of the story, Kalulu becomes king and is reunited in friendship with Selim, who in the novel is almost ascribed the status of a white man, or at least that of a not-totally-black man. Conceptualized as a writing against slavery, *My Kalulu* stylizes two of Stanley’s real “servants” as protagonists of a story that seemingly functions without the white expedition leader, while nevertheless remaining directed and composed by him. The real Selim worked for Stanley as a translator and, at the conclusion of the expedition, filed compensational claims for defamation and inadequate remuneration. Kalulu (Ndugu M’hali), in turn, was supposedly given as a present to Stanley, who employed him as a personal servant and took him home to England following his first Africa journey—it was, after all, the era where people were put on exhibit, where groups of Africans were forced to dance in public at zoological gardens. Stanley provided Kalulu with

\* I’m thinking of the forest, the rainforest, of the sensuality of this nature, its rawness, its pristine elan, its terrible, bewildering drive ... I am thinking of the drive [effected by] the tropics on the temper of the white man ...

schooling, bought him European clothing, and subjected him to extensive portraiture. It is doubtful whether such attempts at civilizing people were in the interest of those being sponsored; in any case, Kalulu, as reported by the travelogue (but this, too, could be sheer myth), made an attempt to flee during the next Africa journey, was recaptured, chained, and later lost his life while crossing waterfalls along the Congo River in 1877. Until recently, these falls were named “Stanley Falls.”

Buth has deciphered Stanley’s novel—the both fictive and biographical novel—as a homophilic dream. In her artist’s book *O, My Kalulu!* (→p. 122–128), which was produced in collaboration with book designer and typographer Till Gathmann, she compiles fragments of the novel, Stanley’s travel notes, and letters to and from the explorer into a textual composition over the course of which Stanley—who had surveyed entire swaths of land, “purchased” its residents, and also made lengths of rivers passable—appears to have completely forfeited his sovereignty. As a broken man plagued by lust, erotic repulse, hunger, and illness, one can hardly imagine him as the conqueror and adventurer type that he supposedly represented when reappearing in Berlin in 1884. In the end, the toils and pangs of the conquests—marked by areas full of inhabitants who were not as willing to open their lands to the invaders as expected—changed all of those involved. Emerging with the colonial subjects were ultimately colonized subjects as well.

Five men are standing together for a group picture: Kalulu and Selim along with three further men who appear in Buth’s film *O, My Kalulu!* in varying roles. (→p. 14/15) All bodies are white. Selim is lying at the center of the group on a pedestal draped with a red cloth—in this scene he has just been found injured. Kalulu, wearing a headband and a necklace with large beads across a bare chest, is kneeling down beside him, with the others grouped around the two; one man is wearing a tropical hat and the other a white shirt and suspenders—but no pants, which is only noticeable because the camera initiates a pan completely circumscribing the group. It is an approach that encompasses the entire setting within the picture, at the edges of which a blood brotherhood ritual becomes visible: the green screen upon which Buth in the process superimposes various motifs of landscapes and exotic yearning is actually a large, blazing green surface. The image opens to the sides, where lamps and tripods shift with the stage hosting the group photographs, and into the depths of the studio, where shelves are stacked. The studio almost looks like the Royal Museum for Central Africa where, too, metal scaffolding has been wheeled into the exhibition setting. While the picture is thus presenting itself together with the elements of its production, two male voices can be heard from the off, speaking Selim’s and Kalulu’s parts in the declarations of friendship (or, really, love). These are original quotations from Stanley’s novel, and at first one has a hard time believing that such blatantly homoerotic avowals can actually be read in a book that saw the publishing of multiple editions from the eighteen-seventies into the nineteen-fifties. But perhaps there is no reason for surprise, for one of Michel Foucault’s most well-known theories asserts that during the Victorian Age—Stanley’s era and one that is associated with a particularly high level of prudery—something prevailed that Foucault termed an eloquent silence. (9) This implies that the sexual, though not spoken of in the self-acknowledging pose through which the present reveals itself, was in fact an unabating topic behind closed doors: indeed, being published around 1900, in addition to a large number of “racial” books, were sexological writings that explored sexual and martial relations as well as all perversions imaginable, meaning just about all sexual practices that exist. Homosexuality was likewise a regular topic of interest, though by no means exclusively

honing in on perverse facets. The establishment of a specifically gay image repertoire also emerged during this period: for instance Fred Holland Day, the American art photographer, developed series depicting black, male bodies in erotic poses (similar to Wilhelm von Gloeden, who staged an Arcadia reenactment in Sicily). Buth intersperses these Holland Day photographs throughout her collection of images, and also within her film as restagings. (→p. 140/141) They demonstrate a curious congruity with the illustrative woodcuts in Stanley’s books, which show proud black bodies in battle with wild animals or with a white body situated in the rainforest as if it had been cast there. (→p. 15) This similarity is owed neither to coincidence nor to iconographic tradition. Rather, the motifs are analogous because they derive from one and the same dispositif: for with the anthropological and ethnographic explorations persistently focusing on (and photographing) the naked body, they were thus also inevitably producing a visibility of the other, which could not be simply erased through a sorting of “racial types” and sexual characteristics. Amidst “foreign” bodies, perception may be very fundamentally shifted onto these as well as onto one’s own body. It could mean that one is no longer quite sure which body is actually more beautiful. Perhaps not the white one after all? Perhaps the black body instead?—It must be a prince.

In the same year in which the Royal Museum in Tervuren turned one hundred years old, the Democratic Republic of Congo marked the fiftieth anniversary of its independence. In celebration of this occasion, a museum was opened in Kinshasa (once Stanleyville) in 2010—the National Museum of Congo—which, to no surprise, is in possession of considerably fewer exhibits than the Belgian museum. And under consideration is whether the statue of Stanley, which was destroyed in 1971, should be restored and newly erected (using British funds) for the opening of this museum in Kinshasa. A precarious plan being that the idea is to erect the statue not as a memorial to Stanley, but rather as a document of colonialism—a colonialism that can naturally no longer be excluded from the history of the Congo, for which reason the question of which history the statue is even referencing will in any case always remain ambivalent. (10)

Of importance is therefore not the statue, especially not in restored form, but rather the archive of images and histories associated with it, and also the spaces in which it is literally stored. “One should initiate expeditions to Europe,” notes Robert Müller, and this ultimately signifies reconstructing this archive, reinventing it again and again—so as to open up to interpretation the desire for representation and the representation of desire.

1 Vgl./See Gayatri Spivak, »The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives«, in: *History and Theory*, Jg. 24, Nr. 3, 1985.

2 Vgl./See Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung* (1997), Frankfurt am Main 2001, bes. Kap. 4./ See Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjectation*, Stanford, CA, 1997, esp. chapter 4.

3 Vgl./See Thomas Schwarz, *Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus*, Heidelberg 2006.

4 Vgl. Schwarz, a.a.O., S. 111 und 127./ See Schwarz *ibid.*, pp. 111 and 127.

5 Vgl./See *Deutsches Koloniallexikon*, 3 Bde., hrsg. v. Heinrich Schnee, Leipzig 1920, <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/lexikon.htm>

6 Vgl./See Stockhammer (Hrsg.), *TopoGraphien. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München 2005, Einleitung / Introduction.

7 Vgl./See Ulrich van der Heyden / Joachim Zeller (Hrsg.), *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*, Berlin 2002.

8 Vgl. Stockhammer, a.a.O., S. 12./ See Stockhammer, *ibid.*, p. 12.

9 Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I* (1976), Ff. a.M. 1977. See Michel Foucault, *History of Sexuality: The Will to Knowledge I* (1976), London, 1998.

10 Vgl./See Katrina Mason, »The disfigured statue of Henry Morton Stanley, we presume«, in: *The Independent*, 19.3.2010, <http://www.independent.co.uk/news/world/africa/the-disfigured-statue-of-henry-morton-stanley-we-presume-1923812.html>

**Impressum / Imprint** Der Text von Kathrin Peters „Man sollte Forschungsreisen nach Europa antreten“ – Material 1. erscheint als beigelegter Teil der Publikation *Katalog*. / The text by Kathrin Peters entitled “It is time to undertake research expeditions to Europe” – Material 1 comes with the publication *Katalog* as an insert. *Herausgeberin / Editor* Peggy Buth *Lektorat / Copy editing* Ulrike Lewis (Deutsch / German) *Übersetzungen / Translations* Dawn Michelle d’Atri *Konzept / Concept* Peggy Buth, Till Gathmann *Gestaltung und Typografie / Design and typography* Till Gathmann *Druck / Printing* Druckerei Hensel, Leipzig *Auflage / Edition* 2200 *Erschienen bei / Published by* Spector Books / [www.spectorbooks.com/](http://www.spectorbooks.com/) Printed in Germany.