Das brutale Museum: Koloniale Gewalt in Feuerland und die europäische Melancholie – Über Verlust und Re-humanisierung im Werk der chilenischen Künstlerin Marcela Moraga

Die Legitimität ethnologischer Museen gerät zunehmend in die Kritik, dazu haben im deutschsprachigen Raum vor allem die Diskussionen um das Humboldt-Forum und die in den letzten Jahren geführten Restitutionsdebatten zu den afrikanischen Benin-Bronzen wichtige Beiträge geleistet. Die Akzeptanz der herkömmlichen Rolle dieser Museen als Bewahrende der 'Weltkulturen' schwindet mit dem zunehmenden Maß an Forderungen nach Rückgabe, Wiedergutmachung und Gerechtigkeit für koloniales Unrecht. Dass sich die Institutionen ihrer problematischen historischen Rolle stellen und darauf mit Umbenennungen und Neuausrichtungen reagieren, genügt dem britischen Anthropologen Dan Hicks in seiner jüngsten Publikation *The Brutish Museum* (2020) noch nicht. Hicks spricht von einem konzeptuellen Versagen, da sich die Museen weiterhin an Objektbiographien und Verflechtungsgeschichten orientieren, die das Ausmaß an Gewalt und Verlust, das mit einem *displacenemt* von Artefakten und menschlichen Gebeinen einherging, verschweigen.[1] Hicks Vorschlag ist eine Umkehrung der Methoden „...by exposing what was taken, what was lost, working outwards from what we know and what we can find out." Die Lebensbiographien von Gegenständen sollten einem *death-writing* weichen, das sich auf Methoden der Objektautopsie und auf eine forensische Untersuchung stützt, die die Brutalität am Ort der Verbrechens sichtbar werden lassen.[2] Der Historiker Götz Aly hat ein solches *death writing* mit seiner Provenienzforschung zu dem im Berliner Humboldt-Forum ausgestellten Prachtboot von der Insel Luf in Papua-Neuguinea verfolgt. In dieser *necrology,* wie Hicks ein *death-writing* in Anlehnung an Achille Mbembes Abhandlung *Necropolitics* auch bezeichnet, hat Aly die deutschen Strafexpeditionen, Vernichtungsaktionen und Beutezüge dargelegt, in deren Kontext der Besitzwechsel des Luf-Boots gelesen werden muss. Koloniale Nekromacht ist nach Mbembe eine komplexe Ausübung von Gewalt über bestimmte Teile der Gesellschaft, indem ihr biologisches Leben kontrolliert und instrumentalisiert wird, dazu zählt neben Strategien wie Rassismus auch die ökologische Ausbeutung.[3] Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hat dagegen in ihrer Reaktion auf Alys Darstellung die Präsentation des Bootes im neuen Humboldt-Forum als „redlichen Erwerb" verteidigt.[4]

Fragen, die nur schwer zu beantworten sind, sind jene nach den Auswirkungen von einem *displacement* von Objekten und den Unterbrechungen und Einschnitten in die jeweiligen Materialkulturen betroffener Gemeinschaften. Leerstellen in den Archiven bleiben auch die unvollendeten Geschichten derjenigen, die im Zuge der kolonialen Aneignungen ums Leben kamen und die Geschichten jener, die unter kolonialer Herrschaft vertrieben oder umgesiedelt wurden und die ohne bedeutsame kulturelle Artefakte bzw. im Falle

[1] Hicks, Dan (2021): Necrography: Death-Writing in the Colonial Museum, in: British Art Studies, Issue 19, https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-19/conversation

[2] Ebd.

[3] Mbembe Achille (2019): Necropolitics. Durham, NC: Duke University Press

[4] Götz Aly (2021): Die alten Lügen leben noch. Doch, es gibt keinen Zweifel: Das wichtigste Ausstellungsstück des neuen Humboldt Forums in Berlin, das Luf-Boot, wurde geraubt. Eine Antwort auf meine Kritikerin. In: Die Zeit., Nr.31/2021, online abrufbar: https://www.zeit.de/2021/31/luf-boot-humboldt-forum-raubkunst-kolonialismus-goetz-aly

von menschlichen Überresten auch ohne ihre Toten weiterlebten - und immer noch weiter leben.

Es sind diese un-gelebten und unvollendeten Geschichten – *unhistories* – die zentral sind im Werk der in Chile geborenen Künstlerin Marcela Moraga.*5* Ihre künstlerischen Forschungen führten sie in den vergangenen Jahren wiederholt zurück zu den Wurzeln des Siedlerkolonialismus in Chile und den bis in die Gegenwart reichenden Auswirkungen auf die soziale und politisch prekäre Situation der indigenen Bevölkerung. Insbesondere in ihrem Werk *The Man of Stone and Other Treasures* (2019) dekonstruiert Moraga in Form einer Assemblage von Erzählungen wie eine Dominanz westlicher ethnologischer Vorstellungen von einem Aussterben der Kulturen der Selk'nam, Yagan und Kawésesqar zu einer verlängerten Form kolonialer Gewalt wird.6 Die Negation ihrer Existenz wie sie die chilenische Regierung für ihre Nekropolitik weitergeführt hat, hatte den sozialen Tod der Indigenen Feuerlands zur Folge.

In Florenz konzipierte die Künstlerin für die Ausstellung *MAI. Museo Antropologico Immaginario* (übers. Imaginäres anthropologisches Museum) eine Installation zu Herkunftsgeschichte und Bedeutung eines Konvoluts an menschlichen Schädeln aus Feuerland im Bestand des *Museo di Storia Naturale, Antropologia e Etnologia* in Florenz. Dass diese osteologische Sammlung nur stellvertretend für viele andere steht wird deutlich wenn in der Installation eine männliche Stimme eine lange Liste von anthropologischen Museen mit Beständen an menschlichen Schädeln und Skeletten aus Feuerland verliest. Die Aufzählung vermittelt den Eindruck von einer anthropo-ethnologischen Wissenschaftsszene der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert, die äußerst gierig menschliche Schädel und Knochen aus den südlichsten Regionen Amerikas anhäufte. In Hinblick auf Hicks Kritik lässt sich an Moragas künstlerischer Recherche die Frage verfolgen, ob und wie ein *death-writing* in einem ethnologischen Museum umgesetzt werden kann, sodass die Topographien von Gewalt, historische Wunden und ein transgenerationales Trauma zur Sprache kommen können? Moragas ästhetische Praktiken lassen sich als eine Mischung aus forensischen Methoden mit einer *fabulography* beschreiben wie sie die Autorin Priya Basil als Ergänzung zu einer wissenschaftlichen *necrography* vorschlägt. Praktiken des Fabulierens und Imaginierens*,* so Basil, ermöglichten eine freie, assoziative Projektion in die Lücken der Archive. Diverse künstlerische Medien wie Lied, Tanz, Film, Text oder Zeichnung könnten demnach helfen Verlorenes sichtbar zu machen und erzeugten eine andere Form von Lebendigkeit, die sich der Autorität des Museums und abstrakten Begrifflichkeiten wie 'menschlichen Überresten' oder *'human remains'* entziehen.7 Mittels eines Fabulierens versucht Moraga die unheilbaren Lücken zur Sprache zu bringen, die der Tod von Angehörigen und das Verschwinden der Toten auf historischer, spiritueller und emotionaler Ebene verursacht haben.

---

[5]Hicks, Dan (2020): The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution, London: Pluto Press, 154.

[6]Feuerland ist die deutsche Übersetzung von *Tierra del Fuego*, der spanischen (kolonialen) Bezeichnung für die Inselgruppe an der Südspitze Südamerikas mit der Hauptinsel *Isla Grande de Tierra del Fuego.* Der westlicher Teil der Inselgruppe gehört heute zur chilenischen *Región de Magallanes y de la Antártica Chilena* mit den Provinzen *Magallanes* und *Tierra del Fuego*, der östliche Teil zur argentinischen Provinz *Tierra del Fuego*.

[7]Vgl. Basil, Priya (2021): Writing to Life. In: Hicks, Dan:

Von Feuerland nach Florenz: Hintergründe zu einer osteologischen Sammlung

Der mehrschichtige Aufbau der Installation *The Man of Stone and other Treasures* (2019) aus Videodisplays und Objekten erinnert an die klassische Wunderkammer als Vorläufer der Völker- und Naturkundemuseen. In Florenz stammt eine große Zahl an Exponaten des anthropologischen Museums ursprünglich aus den Kabinetten der Medici. Über die gesamte Wandfläche ist ein Video als Hintergrund projiziert, zwei weitere Filmdisplays, eine Box mit Fotografien, zwei konservierte Insekten und ein Stück Baumrinde sind als Intervention ins Bild gesetzt. In einem ins Monumentale vergrößterten Buch blättert die Hand der Künstlerin langsam durch die Seiten. Identifizierbar ist die Publikation als *Studio sopra una seria di Crani di Fuegini,* die wissenschaftliche Untersuchung einer Serie menschlicher Schädel aus Feuerland, veröffentlicht 1886 von den Anthropologen Paolo Mantegazza und Ettore Regalia. Der Text der Abhandlung selbst wird durch den Prozess des Umblätterns beim Betrachten nur ausschnitthaft erfassbar, umso deutlicher wird seine Form als wissenschaftliche Abhandlung. Tabellen mit einer großen Anzahl unterschiedlicher Vermessungsparameter und Fotografien von menschlichen Schädeln füllen die Wand. Die Schädel sind jeweils frontal und im seitlichen Profil aufgenommen, ähnlich den Aufnahmen der Kriminologie, mit der die Entstehung der Anthropometrie eng verbunden ist. Diese rational distanzierte Erfassung objektifizierter menschlicher Überreste erscheint von jeglicher Form von Gewalt, durch die sie in die Hände der Anthropologen gelangten, unabhängig zu sein.

1869, nur wenige Jahre vor seiner Publikation zu den menschlichen Schädeln aus Feuerland gründete Paolo Mantegazza in Florenz das erste Anthropologische Museum der noch jungen italienischen Nation. Das unermüdliche Publizieren von wissenschaftlichen Abhandlungen und literarischen Texten des Darwinisten Mantegazza widmete sich überwiegend Themen der Hygiene, Gesundheit und Reproduktion. Er selbst hatte das Gefühl der Rückständigkeit und Unterlegenheit Italiens in Europa, daher rührt sein missionarischer Eifer, Anleitungen für eine Stärkung der physischen und mentalen Gesundheit der Bevölkerung zu verfassen.8 Die Einrichtung eines anthropologischen Museums galt nicht nur der Repräsentation und einem Vergleich der Kulturen – nicht zuletzt im Dienste der Legitimation von Rassismus und Kolonialismus - es sollte auch ein Ort für die holistische und interdisziplinäre Erforschung des Menschen geschaffen werden. Schon früh setzte Mantegazza das neue Medium der Fotografie als wissenschaftliches Werkzeug für seine Klassifizierungen und Rassifizierungen ein, unter anderem bei seinen Reisen nach Lappland und Indien. Er entwarf eigens zu diesem Zweck ein Protokollsystem, um so eine Methode für die systematische Aufnahme von Frontal- und Profilbildern zu entwickeln, die es ihm erlaubte, menschliche Schädelproportionen zu messen und zu vergleichen. Eine Homogenisierung der Aufnahmen wurde durch die vordefinierte Größe, identische Rahmung und Hintergrund erreicht, um sie so als empirische wissenschaftliche Beweise zu deklarieren.9 Auf

[8]Welch, Rhiannon Noel (2016): Vital Subjects. Race and Biopolitics in Italy, 1860–1920, Liverpool: Liverpool University Press, 81ff
Rasse und Nation lassen lassen sich nach Welch bei Mantegazza nicht immer klar trennen, der zwar Rasse selbst auch als ein hermeneutisches Konstrukt versteht, aber dann doch auch im Sinne seiner Evolutionstheorie als Abgrenzungsmerkmal in wissenschaftlichen und literarischen Texten heranzieht.

[9]Ebd, 90

der anderen Seite erkannte Mantegazza in der Fotografie das Potential der populären Verbreitung seiner Botschaft. Der Akt des fotografischen Bewahrens auf seinen Reisen in Lappland und Indien entspricht evolutionistischen Theorien, nachdem den von Mantegazza besuchten 'primitiven' Gemeinschaften das unausweichliche Aussterben bevorstehe. 10 Die unter seiner Leitung in relativ kurzer Zeit zusammengetragene osteologische Sammlung in Florenz folgte dem wissenschaftlichen Trend von kraniometrischen Studien im Sinne eines deterministischen Biologismus. Wie Mbembe zusammenfasst, sind es unter anderem Vorstellungen der positivistischen Überlegenheit der Anthropologie, die die menschlichen Schädel als statische Objekte in Museen verbannt, im Gegensatz zu den Toten der eigenen Kultur:

> *These imaginaries gave meaning to the establishing of different rights for different categories of people, rights with different goals but existing within the same space—in short, the exercise of sovereignty.11*

Die menschlichen Schädel in der erwähnten Publikation *Studio sopra una seria di Crani di Fuegini* stammen von Angehörigen der Yagan aus der ersten Südamerika-Expedition des Italieners Giacomo Bove von 1881-84. Diese galten als wissenschaftlich besonders interessant, um historische Wanderungsbewegungen und die Besiedlung Amerikas zu erforschen. Darüber wie die Schädel von Angehörigen der Yagan in Boves Besitz gelangten ist im Text von Mantegazza und Regalia nur wenig zu erfahren, so zitieren die Autoren Bove:

> *Über die Herkunft des von uns untersuchten Materials liegen uns keine genauen Angaben vor. In dem oben erwähnten Bericht sagt Kapitän Bove Folgendes: "Die Leichtigkeit, mit der ich einige Skelette erhalten habe, steht in gewissem Gegensatz zu der Abscheu vor der Erinnerung an die eigenen Toten, die sowohl FitzRoy als auch die Missionare ihnen zuschreiben*. *Occoco, Ascapan, Covschi, Fred, ecc. hatte keine Schwierigkeiten, mir ihre Überreste zu zeigen, und reisten mehrmals meilenweit, um Schädel und andere menschliche Knochen zu beschaffen. Fred war nicht einmal abgeneigt, mir seinen eigenen Vater zu verkaufen, und der Abschied, den er dem Schädel seiner Eltern (1) gab, als ich ihn einkassierte, zeigt, dass die Erinnerung an die Toten die Seele der Überlebenden nicht im Geringsten stört.*12

Noch 2011 hebt ein wissenschaftlicher Essay unter Mitarbeit der anthropologischen Fakultäten in Florenz und Rom zu den entsprechenden menschlichen Überresten hervor, welche Ergebnisse durch neue wissenschaftliche Technologien wie DNA Analysen in Zukunft noch zu erwarten seien, u.a. über die prähistorischen Migrationsbewegungen oder Ernährungsgewohnheiten. [13] Obwohl diese Abhandlung

---

[10]Ebd.,93

[11]Mbembe (2019): 78

[12]Mantegazza /Regalia (1886): 474f (Übers. aus dem Italienischen).
Der Ethnologe Martin Gusinde geht davon aus, dass die Schädel vom Friedhof der Salesianer Mission stammen.
Selbst wenn die Schädel käuflich erworben wurden und von Einheimischen freiwillig übergeben wurden, ist dieser Vorgang Teil eines komplexeren Gewaltprozesses, der zum Tod dieser Menschen geführt hat bzw. ist der Erwerb in einem kolonialen Verhältnis Teil einer strukturell gewaltvoll und rassistisch geprägten Beziehung zwischen Erwerbenden und Liefernden.

[13]Marangoni, Aurelio et. al. (2011): Tierra del Fuego, its ancient inhabitants, and the collections of skeletal remains in the Museums of Anthropology of Florence and Rome, in: Muselologia Scientifica nuova serie, 5(1-2), 96. Die Bibliographie zu neuen Forschungsergebnissen liest sich wie eine Biographie der Schädel als Akkumulation wissenschaftlicher Erkenntnisse: „The subsequent works on Fuegian skeletal collections benefited from this new approach. Particularly worthy of note are those on

koloniale Gewalt in Feuerland beschreibt, geht sie zugleich davon aus, dass eine andere Funktion für die Schädel als die Reduktion auf wissenschaftliches Material nicht in Betracht kommt und stützt sich auf die herkömmliche Begründung, dass in diesen Fällen nicht von einer Existenz von Nachfahren auszugehen ist.

> *What is left today of these people, adapted to live in extreme environmental conditions, is nothing but a few reports of navigators, naturalists and ethnologists, as well as some ethnographic and skeletal collections kept in a small number of few museums: Punta Arenas, New York, Edinburgh, Paris, Vienna, Florence, and Rome.14*

Der Mythos der aussterbenden Kulturen

Im Zuge ihrer Recherchen in Florenz konnte Moraga eine Originalausgabe des Forschungsberichts von Mantegazza und Regalia einsehen. Wie in dem von ihr abgefilmten Auszug dokumentiert ist, befand sich zwischen den Seiten dieses Exemplars eine historische Postkarte mit dem Porträt eines Selk'nam Jungen, vermerkt auf der Rückseite als „Niño Ona“ (übers. Ona- bzw. Selknam-Junge). Diesem Detail wird in Moragas Installation durch eine Verkettung zufälliger Begegnungen eine ganz besondere Wirkmacht zukommen. Die Karte eröffnet einen dritten Raum dynamischer Relationen, in dem eine statische Erzählung von „ausgestorbenen“ Indigenen mit einer zukunftsorientierten, lebendigen Gegenwart zusammenprallt.15

Porträtpostkarten von Indigenen aus Feuerland waren seit den 1930er Jahren international in Umlauf und ermöglichten einem neuen, an der Wissenschaft interessierten Bildungsbürgertum, Zugang zu Aufnahmen von Bewohnern weit entfernter Orte. Die häufig im weiteren Kontext anthropologischer Forschungen entstehenden Fotografien folgten überwiegend den Vorgaben der Disziplin, nämlich ihre Forschungsobjekte entweder nackt oder aber in traditioneller Kleidung darzustellen, bestenfalls auch mit Alltagsgegenständen und dazugehörigen Posen.[16] Der abgebildete Junge ist in einem frontal aufgenommene Brustporträt zu sehen, über seiner linken Schulter liegt ein Fellumhang, die rechte Schulter bleibt dagegen entblößt – nach Fiore eines der vielen Beispiele für ein „fake record of ethnographic purity“.[17] Während der Junge namenlos und generalisiert bleibt, wird der Fotograf auf der Rückseite als der italienische Pater und Missionar Alberto De Agostini ausgewiesen. De Agostini, Mitglied der Salesianer-Bruderschaft, hielt auf seinen Reisen in Feuerland und Patagonien in den 1920 und 30er Jahren mittels Fotografie, aber auch mit Super8-Filmen die verheerende

---

the skeleton of the lower limbs (Genna, 1928, 1930-32), the upper limbs (Jazzetta, 1928), the ribs (Pastore, 1933 and 1934), the astragalus (Sabatini, 1933-34), the sacrum (Della Seta, 1938), the scapula (Tofini, 1954), the vertebrae (Passarello, 1962; Sergi S.,1967), the clavicle (Vallois & De Felice, 1973), nonmetric characteristics of the skull (De Stefano & Macchiarelli, 1980-81), the postcranial remains (Stock, 2006), etc.“ (ebd.)

[14]Ebd.

[15]Ich möchte an dieser Stelle der Künstlerin danken für den offenen Austausch in der Entstehungsphase des Werks sowie dem geduldigen Beantworten aller Fragen zu ihrer Einschätzung der Situation lokaler Gemeinschaften in Feuerland und der politischen Situation in Chile im Allgemeinen.

[16]Fiore, Dánae (2005): Social images through visual images: the use of drawings and photographs in the Western representation of the aborigines of Tierra del Fuego (southern South America) in: Public Archaeology, Vol 42
Gusinde berichtet demnach von seiner Überzeugungsarbeit gegenüber skeptischen Selk'nam. Er führte sie an die Technik heran oder bezahlten sie mit Geld, Gütern oder der Kopie einer Aufnahme.

[17]Ebd., 175

Situation der vertriebenen Indigenen Bevölkerung fest. 18 Eventuell wurde das Porträt des Jungen als Bildpostkarte für die Spendensammlung genutzt. Eine inszenierte Nacktheit kann von den Empfängern angesichts der klimatischen Bedingungen als Zeichen von Bedürftigkeit gelesen werden und appelliert an das Mitgefühl von Spendern. Im umgekehrten Fall zeigen andere Darstellungen De Agostinis Selk'nam Männer und Frauen in westlicher Kleidung und betonen deren erfolgreiche Akkulturation.[19] Wer die Fotografie des Jungen in die Ausgabe der *Studio sopra una seria di Crani di Fuegini* zwischen die Seiten legte ist nicht bekannt. Mantegazza verstarb 1910, De Agostinis dagegen war erst seit den 1920er Jahren in Feuerland. Von der erwähnten Expedition Boves (1881-84), die mit dem Beginn des Ethnozids in Feuerland zusammenfällt, bis zu De Agostinis Aufnahmen sind nur 40 Jahre vergangen. Es sind jene 40 Jahre, die Hicks mit Verweis auf die weltweiten kolonialen Ethnozide auch als *World War Zero* bezeichnet.20

Der dramatische Rückgang der Bevölkerungszahlen der in der Region lebenden wassernomadischen Yagan und Kawésqar im südlichen Inselachipel und die landnomadischen Selk'nam ist eine direkte Folge des Kontakts mit Europäer:innen. Die ersten Begegnungen mit Robben- und Walfängern im 16. Jahrhundert sind häufig von Gewalt geprägt. Die Kunsthistorikerin Dánae Fiore hat sich mit der aus den Kontaktmomenten hervorgehenden Bildproduktion befasst und zeigt wie sich das Bild des 'good savage', des nur notdürftig bekleideten 'guten Wilden' für das 17. und 18. Jahrhundert in Zeichnungen und Skizzen durchsetzte. In den schriftlichen Berichten ist nach Fiore die Darstellung der Inselbewohner:innen überwiegend geringschätzig. Auch die oft zitierten Aufzeichnungen von Charles Darwin, der die zweite Beagle-Expedition (1831-36) des britischen Kapitän Robert FitzRoy begleitete, teilen eine abwertende Haltung gegenüber den Bewohner:innen:

> *I could not have believed how wide was the difference between savage and civilised man: it is greater than between a wild and domesticated animal, inasmuch as in man there is a greater power of improvement.*[21]

Im anthropologischen Blick der Moderne ist die räumliche mit der zeitlichen Entfernung kongruent, so dass es den Anschein hat, dass die Europäer, je weiter sie reisten, sich in der Zeit zurück bewegten, so dass Feuerland in der Steinzeit lag.[22] Seit Mitte des 19. Jahrhunderts zogen die von der europäisch-kreolischen Regierung initiierten Umsiedlungsmaßnahmen, 'Zivilisierungsversuche' durch Missionsstationen und eingeschleppte Krankheiten, die oftmals durch Kleiderspenden aus Europa übertragen wurden, eine hohe Sterberate nach sich.23 Ab 1881 vergaben die Regierungen Argentiniens und Chiles Landkonzessionen an große Viehzüchter und verbannten die ca. 3500 Selk'nam auf die Dawson Insel. Die Intensivierung der Robbenjagd an den Küsten, eine Monopolisierung der Viehzucht und die dafür benötigten Weideflächen

---

[18] s. auch De Agostini, Alberto (1953² (1924): Zehn Jahre im Feuerland: Entdeckungen und Erlebnisse, Leipzig und *Terre Magellaniche*, 1933 (Dokumentarfilm)

[19] Fiore, 2005: 175

[20] Hicks, 2020: xii

[21] Vgl. zu den Eindrücken Darwins, Charles Darwin (1839): A naturalist's voyage round the world, London; online verfügbar: https://www.gutenberg.org/files/3704/3704-h/3704-h.htm#chx

[22] Hicks, 2020: 180

[23] Vgl. Blanco-Wells, Gustavo et al. (2021): Plagues, past, and futures for Yagan canoe people of Cape Horn, southern Chile, in: Maritime Studies 20, 106f

sowie der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Goldrausch waren begleitet von brutalen Verfolgungen und der Deportation der einheimischen Bevölkerung. Dokumentiert ist das Maß an Grausamkeit eines Siedlerkolonialismus gegen die landnomadischen Selk'nam auf der *Isla Grande de Tierra del Fuego* in den Fotografien von Julio Popper. Popper machte nach Beschreibungen des österreichischen Priesters und Ethnologen Martin Gusinde unter anderem als Goldsucher im Auftrag der argentinischen Regierung und später im Auftrag von Landbesitzern regelrecht Jagd auf die einheimische Bevölkerung.24 Die Wurzel eines Absprechens von Menschlichkeit liegt nach Hannah Arendt in einer wahrgenommenen Symbiose Indigener Völker mit der Natur, die fern der eigenen Erfahrungswelt war „...so that when European men massacred them they somehow were not aware that they had committed murder."25 Gusinde sollte neben De Agostini einer der Protagonisten des ethnologischen Narrativs vom Aussterben der Bevölkerung Feuerlands werden. Zwischen 1918 und 1924 unternahm er vier längere Forschungsreisen und dokumentierte sowohl die Lebensumstände wie die orale Tradition und die Materialkultur, um sie für die Nachwelt festzuhalten.26

In Gusindes Nachlass befinden sich über 900 Fotografien, mehrbändige Beschreibungen und viele Tonaufnahmen, darunter mehr als 200 Fotografien ritueller Körperbemalungen, mit denen Gusinde der Spiritualität, Kosmologie und Kultur der Selk'nam zu einem monumentalen posthumen Leben verhelfen sollte. Heute zirkulieren diese Aufnahmen, teils entfremdet zu Werbezwecken, oft ohne die Quelle anzuführen oder den Kontext, in dem die Aufnahmen entstanden sind und ohne die Achtung von Persönlichkeitsrechten der Abgebildeten. Maßgeblicher Auslöser für die globale Verbreitung von Fotografien der Selk'nam ist ein von der Ethnologin Anne Chapman herausgegebener Bildband mit den stilisierten Porträts. Chapman hat das Narrativ vom Verschwinden der Indigenen Bevölkerung in den 1960er Jahren weitergeführt. Porträts einzelner Frauen der Yagan und Selk'nam, mit deren Hilfe sie deren Traditionen und Bräuche dokumentierte, wurden in den Medien zu Ikonen der jeweils 'letzten' Anghörigen der Yagan oder Selk'nam erhoben. Der so entstandene Mythos von den bereits 'ausgestorbenen' oder sich im 'Aussterben' befindenden indigenen Gemeinschaften Feuerlands, sollte immense Auswirkungen auf die Lebensumstände und die Ablehnung einer Anerkennung der Souveränität der Selk'nam in Chile und Argentinien haben. Gusindes und Chapmans Vermächtnis ist daher ambivalent. Vor allem die umfassenden Dokumentationen von Gusinde sind seit den Übersetzungen ins Spanische in den 1980er Jahren auch zu einer der wichtigsten Quellen für die Reaktivierung kultureller Traditionen und der Sprache geworden.27

Während die Yagan und Kawésqar bereits in den 1990er Jahren im Zuge einer internationalen Bewegung für die Rechte Indigener in Chile politisch anerkannt wurden, wurde der Genozid an den Selk'nam, der an Nachfahren kleinsten der drei lokalen Indigenen Gruppen, erst 2019 offiziell durch die Regierung

[24]Fiore (2005): 173

[25]Arendt, Hannah (1966): Origins of Totalitarianism. New York:Harvest, 192

[26]Palma, Marisol (2008): Bild, Materialität, Rezeption. Fotografien von Martin Gusinde aus Feuerland (1918 – 1924), München: m-press, 37ff

[27]Ebd., 77ff

eingestanden, ihre Existenz politisch aber nicht anerkannt.

Die Gemeinschaft der Yagan fordert inzwischen offiziell in einem *protocol of good practices* das Adjektiv 'letzte(r)' nicht auf Menschen und Objekte ihrer Kultur anzuwenden.28 In seinem 2013 veröffentlichten Essay *Ishi's Story* hat James Clifford sich mit der Faszination der Anthropologie am Konstrukt des Verschwindens Indigener Kulturen auseinandergesetzt und erkennt übertragbare Muster.29 Ishi, dessen wirklicher Name unbekannt blieb, tauchte 1911 als Überlebender des kalifornischen Ethnozids an den Yahi in San Francisco auf. Eine Vielzahl von Berichten, literarischen Texten und Filmen entstand im Laufe der Zeit, die sich auf das Leben des sogenannten 'letzten Indianer' oder 'letzten Wilden' beziehen. Der Anthropologe Theodor Koerber fühlte sich besonders verantwortlich für Ishi und dokumentierte akribisch dessen Kultur und Sprache. Mary Louise Pratt beschrieb den ambivalenten *imperial gaze* der Anthropologie, wonach koloniale Gewalt, Objektifizierung und Abwertung sehr häufig mit empathischen Erfahrungsberichten Hand in Hand gehen. Sie bezeichnet dies als *strategies of innocence*, die zwar auf den Idealen eines westlichen Humanismus basierten, aber in hegemoniale Beziehungen und kulturhistorische Theorien verstrickt blieben.30 Dass der Niedergang sogenannter 'Urvölker' unabwendbar war und ihr kultureller Reichtum gerettet werden müsse, war eine gängige von Ethnologen und Anthropologen vorgebrachte Begründung für die Errichtung von Museen für Völkerkunde. In allen Siedlerkolonien taucht Clifford zufolge früher oder später eine mit Ishi vergleichbare Figur auf, um zur Legende 'der/s letzten‘ Überlebenden zu werden und das gängige Narrativ des Verfalls und der linearen historischen Entwicklungen und Hierarchisierungen zu stützen. Erst mit den Restitutionsforderungen von Nachfahren der Yahi erwies sich das Narrativ als porös. Neuere Positionen hinterfragen statische ethnische und linguistische Grenzziehungen und verweisen auf hybride Zonen, dynamische Austauschsituationen und die Einflüsse anderer Kulturen, die solche fixen Grenzziehungen und die Abgeschiedenheit bestimmter ethnischer Gruppen widerlegen.31

Die Selk'nam-Aktivistin Herma'ny Molina Vargas prangert in einem rezenten Aufsatz die (post)koloniale singuläre Form von Trauer an, die sich als eine Melancholie über die tragischen Ereignisse der Vergangenheit äußert und dabei jede Form von Zukunft ausschließt, indem sie die Kulturen für tot erklärt.32 Sie fordert die Dekolonisierung einer *white melancholia*, die in einem kolonialen Denken und westlichen Humanismus gefangen bleibe.[33] „After all“..., so fragt Judith Butler in ihrem Essay *Violence, Mourning, Politics*, “...if someone is lost, and that person is not someone, then what and where is the loss, and how does mourning take place?“34

---

[28]Blanco-Wells (2021): 109.

[29]James Clifford (2013): Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century, Harvard University Press.

[30]Mary Louise Pratt (1992): Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London, New York: Routldedge, 7

[31]Vgl. Clifford, S 149

[32]*Der trauernde Blick: Martin Gusindes Fotos der letzten Feuerland-Indianer*, war der Titel einer 1989 gezeigten Ausstellung im Museum für Völkerkunde Frankfurt.

[33] Hema'ny MolinaVargas, Camila Marambio, Nina Lykke (2020): Decolonising Mourning: World-Making with the Selk'nam People of Karokynka/Tierra del Fuego. In: Australian Feminist Studies, 35/104, 187

[34]Butler (2020):32

Strategien der Re-humanisierung und Gegen-Erinnerung: „This bone, this skull, and this skeleton all have names:...“35

Die Re-humanisierung der menschlichen Schädel vollzieht sich bei Moraga als symbolische Umkehrung der Dehumanisierung, indem sie den menschlichen Schädeln ihre Biographien und Geschichten zurück gibt und den Gewaltkontext sichtbar werden lässt. In das auf die Wand projizierte übermächtige wissenschaftliche Narrativ von Mantegazza interveniert die Künstlerin mit zwei fiktiven filmischen Erzählungen. Was sich als Praxis der bereits erwähnten *fabulography* beschreiben lässt, ist ein Füllen der Leerstellen der Herkunftsgeschichten mit Medien der Zeichnung, Animation, fiktiven Erzählungen, Videocollagen und persönlichen Fotografien. Dabei vermischt sich dokumentarisches Material mit den Eindrücken Moragas aus Gesprächen mit Betroffenen. Das erste filmisch-narrative Element aus animierten comic-ähnlichen Zeichnungen stellt eine direkte Verbindung zwischen kolonialer Gewalt und der Akkumulation von Schädeln her. Friedlich grasende und noch neugierig die Ankömmlinge beäugende Guanakos, eine Kamelart und wichtigste Nahrungsgrundlage der Selk'nam, ergreifen plötzlich panisch die Flucht, ohne dass der Auslöser zu sehen ist. Schmerzverzerrte menschliche Gesichter mit traditionellen Bemalungen der Yagan tauchen aus einem weißen Nichts auf und schrumpfen genauso plötzlich wieder zusammen, um in einem Universum zu verschwinden. Die Muster der Gesichtsbemalungen auf Beerdigungszeremonien hängen nach Gusinde von der Art des Todes ab. Starke Linien und Punkte bedeuten demnach, dass sie einem Verbrechen zum Opfer gefallen sind.36 Zurück bleiben ungläubig dreinblickende Schädel, einzeln und in Serien aufgereiht in Regalen und mit Referenznummern beschriftet. Sie kommentieren in unfreiwilliger Komik die neue Situation als absurden Zustand. Mit dem Medium Zeichnung reiht sich Moraga in eine Form der vor-fotografischen Bildproduktion ein und schafft mit einem gewissen Maß an Ironie, Referenzen zu einer langen Tradition an zeichnerischer Vermittlung seit der Entdeckung der Inselgruppe – unter anderen durch die Porträts von Giacomo Bove oder von Conrad Martens, dem Zeichner der Beagle-Expedition, die Charles Darwin begleitete.37 Bereits in ihrer Künstleredition *Neither Spices nor Species* (2018) hat Moraga mittels Zeichnung, einer fiktiven Reisebeschreibung und erfundenen Mythen die Berichte und Bildproduktionen von Expeditionen nach Feuerland konterkariert. Unweigerlich drängt sich angesichts der schmerzverzerrten Gesichter, mit denen sie die Betrachter konfrontiert, auch eine weitere Verbindung zu Mantagazza auf: seinem *Atlante della expressione del dolore* (übers. Atlas des Ausdrucks von Schmerz). Gemeinsam mit dem Fotografen Carlo Brogi dokumentierte Mantegazza darin den Einfluß von Schmerz auf die Physiognomie, indem er Menschen von unterschiedlicher Herkunft und Geschlecht unangenehmen Geräuschen, Gerüchen, direktem Sonnenlicht oder bitteren Kräutern aussetzte und ihre Reaktionen fotografierte.38

---

[35]Mbembe (2019):1; um das Zitat von Mbembe zu Ende zu führen: „repopulation of the Earth, exit from democracy, society of enmity, relation without desire, voice of blood, and terror and counterterror as our time’s medication and poison.“

[36]Wie Moraga erläutert bemalten sich die die Yagan Gusinde zufolge ihre Gesichter für Beerdigungszeremonien. Sie waren je nach Todesursache der Person unterschiedlich gestaltet. Wenn die Person ermordet worden war, bestand das Design aus starken Linien und Punkten. Die Punkte im Hintergrund der Zeichnung sind Sterne, da die Yagan laut Gusinde glaubten, dass die Toten in Sterne verwandelt werden.

[37]Fiore (2005):171

[38]Moruno, Dolores Martin (2016): Pain as Practice in Paolo Mantegazza's Science of Emotions. In: Osiris 31, 142

Ein solches Vergleichen im Dienste der Rassenideologien dekonstruiert das zweite filmische Element Moragas, indem es provokativ Michelangelos David zu einer Skulptur des 'Pataganonen' aus der Sammlung des Naturkundemuseums in Florenz in Bezug setzt. Das Idealbild des Menschen der Florentiner Renaissance verwandelt sich in eine überlebensgroße Holzskulptur, die noch 2018 auf dem ersten Treppenabsatz zum Anthropologischen Museum in Florenz die Besucher empfing. Im Vergleich der beiden Skulpturen ist nicht Nacktheit das Unterscheidungsmerkmal, das normalerweise dem 'Primitiven' zufällt. Ein Lendenschurz kaschiert die Nacktheit des Patagonen und versetzt ihn mit diesem kleinen symbolischen Eingriff in eine 'Urgeschichte'. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die übergroße Darstellung, für den David als Zeichen des Heroischen, für den Patagonen dem Mythos von in Patagonien lebenden Riesen geschuldet. Für den weiteren Vergleich könnte der Unterschied kaum größer sein: der dynamischen Haltung des David mit den präzise herausgearbeiteten Muskeln und einem fein geschnittenen Gesicht, steht eine statische, grob geschnitzte Figur gegenüber, mit einem fratzenartigen Gesicht und einem fransigen Haarschopf. Die unterschiedliche Bewertung äußert sich nicht zuletzt im Materialwert von Holz und Marmor. Die Verwandlung des David vollzieht sich in einer Überblendung von Nahaufnahmen, gehalten in einem vereinheitlichenden schwarz-weiß, indem sich die Kamera langsam eng an den Gliedmaßen von den Füßen ab aufwärts an den Skulpturen entlang bewegt. Begleitet wird diese Metamorphose durch eine von Gusinde aufgezeichnete Erzählung der Yagan.39 Danach verwandelt sich ein Steinkind in den Händen eines Mädchens von einem Steinsäugling zu einer tötenden Bestie. Alle Versuche, diesem Steinwesen Einhalt zu gebieten scheitern, es wütet in der Yagan-Gemeinschaft, tötet sämtliche Männer und herrscht tyrannisch über die Frauen und Kinder. Als der Steinmensch in einen Holzdorn tritt, der sich in seine weichen Fußsohlen bohrt, wird er bewegungsunfähig und hilflos. Die Beschreibung der Fußsohlen ist nach Gusinde ein Hinweis dafür, dass es sich bei dem Steinmenschen um eine Allegorie für Europäer:innen handelt. Die Frauen zünden schließlich die Hütte an und erreichen, dass der Steinmensch durch die Hitze im Feuer zerspringt. In der von Gusinde wiedergegebenen Version ist die Aktion erfolgreich und die Erzählung endet mit dem freudigen Ausruf „Der Steinmensch ist tot, wir sind wieder frei.“40 Moraga hat das Ende modifiziert zu einem Schreckensszenario, in dem die Angst der Yagan die Oberhand gewonnen hat. Als die Kamera im Video schließlich das Gesicht des Patagone erreicht hat und aus der Nahaufnahme zur ganzen Figur heraus blendet, kommt es zum dystopischen Ende:

> *Die Überlebenden waren sehr stark traumatisiert und trauten sich nicht mehr in die Nähe des Meeres, verließen ihre Kanus und aßen keinen Fisch mehr, so dass sie lange Zeit hungerten.*

Ein Weg aus Trauma und Resignation zeichnet sich in einem kleinen, fragil wirkenden Polyptychon aus holzgerahmten Fotografien ab. Das Herzstück bildet hinter den ausklappbaren Seitenteilen die eingangs beschriebene Postkarte mit dem Bild des Selknam-Jungen “Niño Ona” von De Agostini. Ergänzt ist nun

[39]Martin Gusinde (1938): Die Feuerlandindianer: Band II: Die Yamana; vom Leben und Denken der Wassernomaden am Kap Hoorn, 1209ff

[40]Ebd.

handschriftlich durch Moraga der vollständige Namen des Jungen und seine Lebensdaten: “Carmelo Chogue (1899 missione salesiana, tierra del fuego – 1984 Santiago del Cile)”. In den Seitenflügeln finden sich kleinformatige Familienfotografien. Es handelt sich meist um Gruppenfotos mit Angehörigen der Familie Chogue, die von der Familie als Reproduktionen für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden. In dieser rekonstruierten Genealogie entwickelt sich eine hoffnungsvolle Gegenerzählung zum Verschwinden der Selk'nam. Das Familienalbum stellt den toten Schädeln Mantegazzas eine sehr lebendige und aktive Gemeinschaft gegenüber. Die Enkel Carmelo Chogues, Héctor Vásquez und José Luis Vásquez Chogue, kämpfen seit Jahren um die politische Anerkennung für die Selk'nam in Chile. Beide sind auch Protagonisten in einem weiteren Werk Moragas, der Videoperformance *I am not the last. A Manifest* (2020)[41]. Das Video ist die Aufzeichnung eines choreografierten Zoom-Treffen, in dem die Künstlerin fünf Vertreter:innen der Yagan, Selk'nam und Kawésqar zu Wort kommen lässt. Unter den Mitwirkenden sind neben Héctor Vásquez und José Luis Vásquez Chogue, die Umweltaktivistin und Kawésqar Leticia Caro, die in Deutschland lebende Yagan Cristina Zárraga, Enkelin der ältesten Yagan und Sprachforscherin Cristina Cálderon, mit ihrer Tochter Hana Kipa. 42 Sie alle artikulieren in der Konferenzschaltung in kurzen Sequenzen ihre Zugehörigkeit zu den jeweiligen lokalen Gemeinschaften wie auch die individuellen hybriden und migrantischen Aspekte ihrer Biographien. Sie alle repräsentieren die aktuelle kulturelle Revitalisierung der Indigenen Kulturen und den anhaltenden Kampf für eine Anerkennung ihrer Rechte. Das Manifest ist die Demonstration eines Indigenen Selbstverständnisses der postkolonialen Generationen in Feuerland, die ihrer Dehumanisierung Praktiken sozialen und politischen Handelns entgegensetzt.

In dem 2021 veröffentlichte Leitfaden für den Umgang deutscher Museen mit Resitutionsforderungen löst nun eine Neudefinition des Begriffs der sogenannten Herkunftsgesellschaft endlich den Mythos vom Verschwinden Indigener Gemeinschaften ab und eröffnet damit auch neue Möglichkeiten für Forderungen nach Wiedergutmachung:

> *Damals wie heute können solche sozialen Gruppen heterogen sein: Zugehörigkeit kann über geteiltes Wissen und geteilte Werte, geteilte Praktiken und Lebensumstände entstehen bzw. entstanden sein, aber auch über geteilte Interessen – und nicht nur über geteilte Sprache und ethnische/kulturelle Herkunft. Dies gilt auch fur diejenigen, die sich als Nachfahr*innen einer Herkunftsgesellschaft in diesem Sinne verstehen.43*

Auch die Hoffnung auf eine Änderung der Haltung Chiles zeichnet sich durch den Regierungswechsel im Dezember 2021 ab. Die neue Regierung unter Gabriel Boric will laut Presseberichten prüfen, ob die Selk'nam

---

[41] Siehe das Video unter folgendem Link https://vimeo.com/496034833 oder unter https://vimeo.com/marcelamoraga

[42]Christina Calderón wurde 2009 als Trägerin des Sprachwissens von der chilenischen Regierung offiziell zum *Tesoros humanos vivos* (lebender menschlicher Schatz) erklärt und gilt seit 2003 als Retterin immateriellen Kulturerbes durch die UNESCO, aufgrund ihres Engagements zur Erfassung der Sprache und oralen Traditionen der Yagan.
Wie sich die Verbindung von Sprachbeherrschung im Sinne einer originären Sprache einer präkolonialen Zeit mit dem Narrativ des Aussterbens der lokalen Gemeinschaft im kollektiven Gedächtnis manifestiert hat, zeigen viele der Überschriften in den Medien zu ihrem Tod am 16.02.2022, in denen sie weiterhin als 'letzte Yagan' bezeichnet wird.

[43]Deutscher Museumsbund (2021): Leitfaden Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen, online verfügbar: https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/06/dmb-leitfaden-umgang-menschl-ueberr-de-web-20210623.pdf

als ursprüngliche Bevölkerung Feuerlands und ihre heutigen Nachkommen, die über ganz Chile, Argentinien, Europa und Nordamerika verstreut sind, in der neuen Verfassung anerkannt werden sollen.44

Agnes Stillger ist Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin. Seit 2021 promoviert sie am DFG-Graduiertenkolleg *„anschließen-ausschließen.“ - Kulturelle Praktiken jenseits globaler Vernetzung* an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln.

[44]Vgl. Tageszeitung *La Prensa Austra*l vom 15.2.2022 https://laprensaaustral.cl/2022/02/15/la-nueva-constitucion-reconoceria-al-pueblo-selknam/?fbclid=IwAR1lYkQ4MURucKd4P7eL-DpABhTUzaUYLd0HMgOSGICAX6AHa61cGkSMh-c