

Julien Bobineau

« **Ça rentre à la maison.** »

Koloniale Beutekunst, populäre Performance und postkolonialer Protest in den Sozialen Medien

Bobineau, Julien. „« Ça rentre à la maison. » Koloniale Beutekunst, populäre Performance und postkolonialer Protest in den Sozialen Medien.“ *Interculture Journal: Zeitschrift für interkulturelle Studien* 23, Nr. 40 (August/2024): 67–74. DOI: 10.24403/jp.1392458.

Abstract

In der internationalen Kulturpolitik steht derzeit die Restitution afrikanischer Kulturgüter kolonialer Herkunft im Zentrum der Debatten. Die Praxis des Sammelns ‚exotischer‘ Objekte in Europa begann bereits in der Renaissance, doch erst im 19. Jahrhundert intensivierte sich das europäische ‚Interesse‘ an afrikanischen Kulturen, verbunden mit der gewaltvollen Kolonialisierung großer Teile des Kontinents. Die systematische Entwendung afrikanischer Kulturobjekte durch europäische Kolonialmächte diente daraufhin der Legitimierung kolonialer Unterwerfungsstrategien. Trotz einzelner Rückführungsprojekte in den vergangenen Jahren protestieren viele Kritiker:innen gegen eine beobachtete Trägheit bei den Bemühungen um Restitution auf europäischer Seite. Ein Beispiel für den militanten Protest gegen diese Entwicklungen ist Mwazulu Diyabanza. Der kongolesische Aktivist versuchte im Jahr 2020, eine afrikanische Statue aus dem *Musée du Quai Branly* in Paris zu stehlen, und veröffentlichte seine Performance auf der online-Plattform *YouTube*, um auf die unrechtmäßige Aneignung von afrikanischen Kulturgütern aufmerksam zu machen. Nach einer Einführung in den Stand der anhaltenden Restitutionsdebatte analysiert dieser Artikel Diyabanzas *YouTube*-Video als postkolonialen Protest vor dem Hintergrund der anhaltenden Restitutionsdebatte sowie der kulturpolitischen Herausforderungen im Umgang mit kolonialen Kulturgütern.

Schlüsselwörter: Restitutionsdebatte, Protest, Social Media, Performance, postkolonial.

In current international cultural policy, the restitution of African cultural objects of colonial origin is at the center of debates. The practice of collecting ‚exotic‘ goods in Europe began as early as the Renaissance, but it was not until the 19th century that European ‚interest‘ in African cultures intensified, associated with the violent colonization of large parts of the continent. The systematic theft of African cultural objects by European colonial powers led to the legitimization of colonial subjugation. Despite isolated restitution projects in recent years, many critics are protesting against the observed inertia in European restitution efforts. One example of the militant protest against these developments is Mwazulu Diyabanza. In 2020, the Congolese activist attempted to steal an African statue from the *Musée du Quai Branly* in Paris, and published his performance on the online video sharing platform *YouTube* to draw attention to the unlawful appropriation of African cultural objects. After an introduction to the ongoing restitution debate, this article analyzes Diyabanza’s *YouTube* video as a postcolonial protest against the backdrop of the ongoing restitution debate and the cultural policy challenges in dealing with colonial cultural objects.

Keywords: Restitution debate, protest, social media, performance, postcolonial.

1 Einleitung

Kaum ein Diskursgegenstand beschäftigt die internationale Kulturpolitik derzeit stärker als die Debatte um die Rückgabe afrikanischer Kulturgüter kolonialer Herkunft. Auch wenn das Sammeln ‚exotischer‘ Objekte aus außereuropäischen Gebieten bereits seit der Renaissance eine gängige Praxis an europäischen Fürstenhöfen darstellte, entwickelte sich erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ein starkes ‚Interesse‘ an afrikanischen Kulturen. Orchestriert wurde die systematische Entwendung afrikanischer Kulturobjekte durch die noch jungen europäischen Kolonialmächte, die sich im Rahmen von nationalstaatlichen Bildungsprozessen sowohl von den anderen Nationen Europas abgrenzen wollten als auch gewissen Legitimationsdruck bei der kolonialen Unterwerfung der außereuropäischen Welt verspürten. Deshalb entsandten zahlreiche Regierungen selbsternannte ‚Abenteurer:innen‘, aber auch Militärs und Wissenschaftler in die kolonial besetzten Gebiete, um vor allem Objekte zu ‚sammeln‘, nach Europa zu bringen und die dortige Bevölkerung an den kolonialen Eroberungen teilhaben zu lassen. Koloniale Sammlungskampagnen verliefen oft systematisch als brutale Enteignungen, wie das bekannteste Beispiel einer britischen ‚Strafexpedition‘ 1897 in das Königreich Benin im heutigen Nigeria zeigt (Hicks 2020; Osadolor 2020; Phillips 2021). In deren Verlauf wurden zahlreiche Kulturgüter geplündert, darunter die sogenannten Benin-Bronzen, deren überwiegende Mehrheit heute noch immer in den Museen des Globalen Nordens bewahrt wird. Auch wenn vereinzelte Rückführungsprojekte existieren, gehen die Restitutionsbemühungen laut der Ansicht vieler Kritiker:innen nicht schnell genug. In die Riege dieser Kritiker:innen reiht sich auch Mwazulu Diyabanza ein. Im Juni 2020 versuchte der kongolesische Aktivist, eine afrikanische Statue aus dem ethnographischen *Musée du Quai Branly* in Paris zu stehlen, wurde jedoch kurz vor dem Verlassen des Gebäudes von der Polizei gestoppt. Während dieser Aktion ließ sich Diyabanza von Begleitern filmen und veröffentlichte das Video über einen *YouTube*-Kanal. Die anschließende Bewertung seiner Performance hängt von der Wahl der Perspektive ab: Denn während Diyabanza von den französischen Behörden strafrechtlich verfolgt wurde, betrachtete der Kongolese seine Performance selbst nicht als Diebstahl, sondern vielmehr als eine Form der Wiederherstellung von historischer Gerechtigkeit.

Dieser Beitrag will den aktivistischen Protest Diyabanzas in den sozialen Medien als Beispiel einer postkolonialen populären Performance betrachten und vor dem Hintergrund der Restitutionsdebatte untersuchen, welche Argumente bei der Infragestellung von kolonialen Machthierarchien verhandelt werden. Dabei steht die Frage im Vordergrund, mit welchen diskursiven Strategien Diyabanza die Popularität seiner Person, seiner Handlungen und der dahinter liegenden politischen

Botschaften zu verstärken versucht. Nach einer Einführung in den aktuellen Verlauf der anhaltenden Restitutionsdebatte und einem Kurzporträt Diyabanzas sollen zunächst die allgemeinen Funktionen von Protest mitsamt Aspekten des Populären theoretisch erörtert werden. Im dritten Teil des Beitrags folgt eine Analyse ausgewählter Episoden aus Diyabanzas Video, die mit den theoretischen Überlegungen in Bezug gebracht werden. Die Ausführungen konzentrieren sich auf eine kulturwissenschaftliche Deutung der medial vermittelten ‚Texte‘ und lassen medienwissenschaftliche Betrachtungsweisen zu Produktion, Vermittlung und Rezeption außen vor.

2 Die Debatte um die Restitution afrikanischer Kulturgüter

Unabhängig von ihrem eigentlichen, meist alltäglichen oder religiösen Zweck stuften die europäischen Kolonisatoren geplünderte Objekte nach einem eurozentrischen Kunst- und Kulturbegriff als ‚Kunst‘ ein. Dies führte in der Blütezeit der europäischen Kolonisation zum Konzept einer stereotypisierten und exotisierten ‚afrikanischen Kunst‘, das dazu diente, die kolonialen Dichotomien zwischen einem ‚zivilisierten Europa‘ und dem ‚unzivilisierten Afrika‘ materiell zu untermauern. Besonders interessant ist die Tatsache, dass ethnographische Museen, wie bspw. das *Kolonial Museum* in Amsterdam (1864), das *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* in Paris (1882), das *Pitt Rivers Museum* in Oxford (1884) oder das *Musée du Congo Belge* im Brüsseler Vorort Tervuren (1910), die Präsentation ‚fremder‘ Kulturen oft mit naturkundlichen Ausstellungen kombinierten – ein museales Vorgehen, das sich aus der Lokalisierung außereuropäischer Kulturen in ‚naturnahen‘ Kontexten ergab. Die präsentierten Objekte aus den Kolonien symbolisierten dabei auf materielle Weise die ‚siegreiche Bezwingung‘ der außereuropäischen Welt und deren kulturelle Unterwerfung, was auch in Zusammenhang mit der Entstehung der stellenweise weit verbreiteten Menschenzoos zu betrachten ist: Angelehnt an die (Re-)Präsentationsformen zoologischer Gärten führten Menschenzoos gemeinsam mit den außerordentlich populären Kolonialausstellungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Institutionalisierung der damals akzeptierten Praxis, exotisierte Menschen aus den überseeischen Kolonien in ihren vorgeblich ‚natürlichen‘ Lebensräumen neben Tieren und Pflanzen auszustellen (Blanchard 2008; Putnam 2012). Das inszenierte Zusammenleben von ‚exotischen‘ Tieren und ‚exotischen‘ Menschen aus außereuropäischen Territorien wurde bewusst eingesetzt, um die scheinbar ‚natürliche‘ Verbundenheit der ausgestellten Akteure zu demonstrieren und dadurch die einheimische Bevölkerung zu animalisieren und rassistisch abzuwerten. Völkerkundemuseen fungierten dabei als eine Art Fenster, durch das die europäischen Bevölkerungen in die vermeintlichen (Un-)Kulturen der unterdrückten Kolonien

blicken konnten. Dabei waren die dargestellten Menschen und Objekte in einen Rahmen eingebettet, der oft nicht der Realität entsprach, sondern als imaginiertes Bild den kolonialpolitischen Legitimationsinteressen diente und sich auch an den Erwartungen des ‚westlichen‘ Publikums orientierte. Diese Form der Herstellung kultureller Differenz war einer Stärkung der eigenen – aus europäischer Perspektive als ‚überlegen‘ empfundenen – kulturellen Identität dabei zuträglich.²

Das formale Ende der Kolonialzeit in den 1960er Jahren war in der Folge keineswegs gleichbedeutend mit der Auflösung der kolonialen Dichotomien, denn diese wurden weiterhin auf kultureller Ebene ausgehandelt und waren mitverantwortlich für die Etablierung moderner Unterdrückungsformen wie Imperialismus, Rassismus, Kulturrassismus oder ‚westlicher‘ Ethnozentrismus. Obwohl die kolonialistische Zurschaustellung von Menschen im Zuge der Dekolonialisierung im Globalen Norden weitestgehend unterlassen wurde,³ hielten die meisten ethnografischen Museen an den exotisierenden Ausstellungskonzepten fest, zum Teil bis heute. Erstaunlich ist dabei, dass trotz der grassierenden Kritik an dieser Ausstellungspraxis neue Häuser gegründet wurden, wie etwa 2006 das *Musée du Quai Branly* in Paris oder zuletzt 2020 das stark polarisierende *Humboldt Forum* in Berlin (Heller 2017; Fink und Urioste-Buschmann 2021). Doch die Tatsache, dass noch immer mehrere Millionen Objekte aus kolonialen Kontexten in Museen des Globalen Nordens lagern, hat in den letzten Jahrzehnten zu einer weltweit geführten Debatte um materielle Restitution, Wiedergutmachung und finanzielle Entschädigung für koloniales Unrecht geführt. Zwar hatte es unmittelbar nach den Unabhängigkeiten bereits erste Forderungen aus dem Globalen Süden gegeben, Objekte aus europäischem Besitz zurückzugeben. Doch scheiterten diese Initiativen in den 1960er und 1970er Jahren vorrangig am fehlenden Willen und die selbstkritische Einsicht europäischer Museen, den Status vieler Objekte als Raubgut anzuerkennen (Savoy 2021). Was aus rechtsphilosophischer Sicht an dieser Stelle verwundern mag – der ‚Dieb‘ kann eigenmächtig darüber entscheiden, ob sein ‚Diebesgut‘ als solches zu klassifizieren ist –, ist bis heute ein dominierendes Rechtsparadigma innerhalb der Restitutionsdebatte und nimmt aufgrund der geltenden gesetzlichen Regulatorik eine zentrale Bedeutung für die mögliche Rückgabe von Kulturobjekten aus kolonialen Kontexten ein. Denn aufgrund der Regelung des internationalen Kulturgüterverkehrs auf der nicht-bindenden Ebene des Völkerrechts hängt die Rückgabe von Raubgut aus kolonialen Kontexten ausschließlich vom ‚guten Willen‘ der europäischen Museen ab und stellt laut Holfelder lediglich ein „Akt der Solidarität und der Fairness“ (2019, 21) dar – und eben keine rechtliche Verpflichtung. Selbst bei Objekten aus nachgewiesenen kolonialen Unrechtskontexten besteht zumindest im internationalen Völkerrecht kein bindendes Gebot, diese Objekte an die ursprünglichen Eigentümer:innen zurückzugeben.

Die fehlende Bereitschaft auf Seiten der kulturpolitischen Akteure im Globalen Norden, koloniale Unrechtskontexte rechtlich und moralisch anzuerkennen, dominierte bis in die 2010er Jahre, ehe sich mit einer generationellen Dynamik in der ‚westlichen‘ Politik und der weltweit stärker werdenden Thematisierung von (neo-)kolonialem Unrecht ein Paradigmenwechsel andeutete. Mit der Wahl Emmanuel Macrons zum Staatspräsidenten Frankreichs im Jahr 2017 leitete erstmals ein *chef d'état* die Geschicke der Französischen Republik, der *nach* der Kolonialzeit geboren wurde. Als Teil einer ‚neuen‘ Politikergeneration mit einem tieferen Verständnis für die besondere Verantwortung, die aus der kolonialen Ausbeutung resultiert, veränderte sich der politische Blick auf die Kolonialvergangenheit Frankreichs in West- und Zentralafrika, aber auch in der Karibik und Ozeanien. In einer Grundsatzrede in Burkina Fasos Hauptstadt Ouagadougou startete Macron im November 2017 – noch im ersten Jahr nach seinem Amtsantritt – den Versuch, die afrikanisch-französischen Beziehungen neu zu fassen. Dabei nahm er auch Bezug auf die aufkeimende Restitutionsdebatte und forderte ein Umdenken bei der Bewertung von Kulturgütern kolonialer Herkunft:

« [L]e patrimoine africain ne peut pas être uniquement dans des collections privées et des musées européens. [...] Je veux que d'ici cinq ans les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique ». (Macron 2017)

Auf Deutsch: „Das afrikanische Erbe kann nicht nur in Privatsammlungen und europäischen Museen sein. [...] Ich möchte, dass die Bedingungen für die vorübergehende oder endgültige Rückgabe des afrikanischen Erbes nach Afrika innerhalb von fünf Jahren aufgestellt werden.“⁴

Um den ernsthaften Willen seiner Forderungen zu unterstreichen, beauftragte Macron im unmittelbaren Anschluss an seine Rede den senegalesischen Ökonom Felwine Sarr und die deutsch-französische Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy mit der Erarbeitung eines Berichts zur Situation von Objekten aus den ehemaligen Kolonien, die sich noch heute im Besitz französischer Museen befinden. Als Ziel des Berichtes wurde festgesetzt,

„[...] historisch zu skizzieren, wie die Objekte von dem afrikanischen Kontinent südlich der Sahara, die sich heute in französischen – und allgemein in europäischen Museen befinden, dorthin [in die Museen] gelangt sind“. (Sarr und Savoy 2019, 10)

Auf insgesamt 132 Seiten kommt der Sarr-Savoy-Bericht zu dem Ergebnis, dass eine Vielzahl der mindestens 88.000 Kulturgüter im heutigen Bestand französischer Museen mit einem kolonialen Unrechtskontext belegt ist. Sarr und Savoy forderten auf Basis dieser Beobachtung u. a. eine zügige Restitution nachweislich geraubter Objekte an die ursprünglichen Herkunftsgemeinschaften bzw. an deren Rechtsnachfolger:innen. Das Fazit des Berichtes schließt mit einer Empfehlung zur kritischen Reflexion

der historischen Ereignisse, damit durch Restitution nachweislich geraubter afrikanischer Kulturgüter eine „neue[...] Art des Weltbezugs“ (ebd., 168) entstehen könne, mit der Maßgabe „[...] diese Welt für alle bewohnbar zu machen“ (ebd.).

Die Auswirkungen des Berichts auf die kulturpolitische Praxis sind seitdem zwar sichtbar, doch lässt die Umsetzung gerade aus quantitativer Sicht zu wünschen übrig. Denn auch wenn die französische Nationalversammlung nach der Veröffentlichung des Sarr-Savoy-Berichtes ein neues Restitutionsgesetz im Jahr 2020 beschloss, wurden bis heute nur vereinzelt Kulturobjekte restituiert, darunter unter anderem 26 Kunstgegenstände aus der ehemaligen Kolonie Dahomey in Westafrika. Derweil beschäftigen sich, u. a. angestoßen durch Macrons Haltung, auch andere europäische Nationen kritisch mit der Restitution und der Provenienz von Kulturobjekten kolonialer Herkunft. So beschloss die belgische Regierung 2021 die Rückgabe von mehr als 800 Objekten aus den Beständen des heutigen *AfricaMuseum* (ehemals *Musée du Congo Belge*), während das deutsche Bundesland Baden-Württemberg 2019 die Bibel und die Peitsche des Orlam-Führers Hendrik Witbooi (1830–1905) an Namibia zurückgab. Auch in Österreich, den Niederlanden und Großbritannien wurden in den letzten Jahren Verfahren entwickelt, um die Ansprüche und die Rückgabe von Kulturobjekten kolonialer Herkunft zu prüfen (Savoy 2021, 195).

3 Postkolonialer Protest in den sozialen Medien

Viele kritische Beobachter:innen bewerten diese Prozesse jedoch als wenig energisch und effektiv. Während die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy von „retardierenden“ Maßnahmen und „Verweigerungsstrategien“ (2021, 195) spricht und ethnographische Museen als „begehbare Schaufenster kolonialzeitlicher Aneignungspraktiken“ (ebd.) bezeichnet, identifiziert der kamerunische Philosoph Achille Mbembe Formen von ablehnendem Legalismus und Paternalismus als die „beiden Reaktionen, die im Allgemeinen von jenen mobilisiert werden, die heute gegen diese Restitutionspläne auftreten“ (2019, 99).⁵ Diese Kritik wird mitunter auch von gesellschaftlichen Akteur:innen vertreten und u. a. im Zuge der globalen *Black Lives Matter*-Bewegung öffentlich geteilt (Djos-Raph 2023). Zu den Kritiker:innen der vermeintlichen ‚Verschleppung‘ von Rückgabemaßnahmen zählt auch der kongolesische Aktivist und Politiker Mwazulu Diyabanza, Vorsitzender der panafrikanistischen Gruppe *Unité, Dignité, Courage* (UDC), der sich vor allem in den sozialen Medien zur Restitutionsdebatte positioniert und eine direkte und kompromisslose Rückgabe fordert. In kurzen Videobeiträgen, in denen er sich im Selfie-Modus direkt an seine mehr als 93.000 Follower:innen (Stand: Mai 2024) vorrangig auf *Facebook* richtet, diskutiert Diyabanza neben der Restitutionsdebatte weitere postkoloniale Themen – wie bspw. das Macht-

gefälle innerhalb der belgisch-kongolesischen Beziehungen, den militärischen Einfluss der UN-Friedensmission MONUSCO im Ostkongo oder die Einmischungen Frankreichs in die Politik der Elfenbeinküste – und propagiert dabei einen selbstbestimmten und afrozentrischen Panafricanismus. Vor diesem Hintergrund beschreibt sich Diyabanza auf seiner Facebook-Seite als « Polytechnicien et humaniste Panafricain, défenseur des vies humaines » („Panafrikanischer Polytechniker und Humanist, Verteidiger von Menschenleben“) und inszeniert sich in den geposteten Bildern häufig mit einem roten Barett als leitmotivischer Kopfbedeckung. Die daraus resultierende Repräsentation eines bewusst zur Schau getragenen Militarismus ist in Verbindung mit der Selbstbezeichnung Ausdruck einer militanten Abwehrhaltung, die ihre Ursprünge im frühen Globalpanafrikanismus findet, u. a. geprägt durch Marcus Garvey, W.E.B. Du Bois und später auch Frantz Fanon. Was Diyabanza nun unter einer direkten und kompromisslosen Rückgabe versteht, wird in einem viral verbreiteten Video mit einer Länge von insgesamt 33 Minuten aus dem Jahr 2020 deutlich, das auf *YouTube* veröffentlicht wurde. Diyabanza entfernte im Rahmen eines Besuches im *Musée du Quai Branly* in Paris einen afrikanischen Begräbnispfosten aus seiner Verankerung, bezeichnete dabei die umherstehenden Museumsangestellten als Kolonialist:innen und versuchte, mit dem Objekt in der Hand das Museum zu verlassen. Nach kurzer Zeit wurde der Aktivist von Sicherheitskräften gestoppt, anschließend festgenommen und stand gemeinsam mit vier weiteren anwesenden Mitstreitern in Paris vor Gericht, ehe er im Oktober 2020 zu einer Geldstrafe in Höhe von 2.000 Euro verurteilt wurde. Noch im selben Jahr wiederholte Diyabanza seine symbolisch aufgeladene ‚Rückeroberung‘ und stahl weitere Objekte u. a. im Pariser Louvre und im *Afrika Museum* im niederländischen Berg en Dal. Das Videoportal *YouTube*, das Diyabanza über das Profil des Diaspora-Fernsehsenders Ziana TV aus der Republik Kongo (auch: Kongo-Brazzaville) nutzt, wurde 2005 gegründet und gilt als unmittelbarer Nachfolger des popkulturellen Musikfernsehens. Heute zählt *YouTube* mit 2,5 Milliarden monatlichen Nutzer:innen – nach Facebook mit knapp 3 Milliarden Zugriffen pro Monat – auf Platz zwei der weltweit am meisten genutzten digitalen Plattformen (Statista 2024). Von dieser digitalen Popularität profitiert auch Diyabanza mittels Ziana TV: Das *YouTube*-Profil der kongolesischen Medieninitiative zählt derzeit über 66.900 Abonnent:innen, während Ziana TV auf *Facebook* ca. 240.000 Follower:innen aufweist (Stand: Mai 2024). Doch inwiefern lässt sich Diyabanzas Performance vor diesem medialen Hintergrund als ‚Protest‘ verstehen und was daran ist populär?

Politischer Protest, wie man ihn beispielsweise im Rahmen der globalen *Black Lives Matter*-Bewegung beobachten kann, ist freilich kein Phänomen der Gegenwart, was gerade ein Blick auf die vergangenen drei Jahrhunderte mit zahlreichen Revo-

lutionen und Aufständen auf der ganzen Welt deutlich macht. Prominente Protestbewegungen wie die Französische Revolution (1789), die Bürgerliche Revolution in Deutschland (1848), die Aufstände in den europäischen Kolonien im unmittelbaren Zusammenhang mit dem ‚afrikanischen Jahr‘ 1960, die Demonstrationen gegen den Vietnam-Krieg in den USA und die sich daraus entwickelnde Studentenbewegung (1968) oder die Friedliche Revolution in der ehemaligen DDR (1989/-90) haben den Verlauf der Geschichte maßgeblich beeinflusst. Gleichzeitig ist gerade in den letzten beiden Jahrzehnten ein Anstieg an global sichtbaren Protestbewegungen wie *Black Lives Matter* oder *Fridays for Future* zu verzeichnen, der die Publizisten Friedman (2016) und Kauffman (2018) zu der These führt, dass sich die Menschheit derzeit in einem ‚Zeitalter des Protests‘ befinde. In Anlehnung an Courpasson und Vallas ist davon auszugehen, dass die sozialen, ökonomischen und politischen Bedingungen des letzten Jahrhunderts in Verbindung mit der fortschreitenden Demokratisierung, Kapitalisierung und Globalisierung unserer Gesellschaften Ungleichheit, Angst und Unsicherheit erzeugt haben, die sich in verschiedenen Kontexten zuweilen in höchst konfrontativen Formen entladen (2016, 1). Die Bandbreite der Protestformen reicht dabei von sprachlichen Äußerungen, visueller Kunst und Performances bis hin zu stillen Protesten sowie Gewaltformen zur Erreichung der Protestziele. Nach Beck, Sandten und Ziesche lässt sich Protest definieren als „[...] a visible form of struggle against a structuring form of power or [...] a struggle for power to shape the discourse on a structuring form of power“ (2021, 1). Michel Foucault geht bei seiner Analyse zeitgenössischer Protestbewegungen davon aus, dass sich diese Kämpfe in aller Regel gegen die Kollektivierung von Menschen richten und die Subjektivierung des Individuums innerhalb der Gesellschaft zum Ziel haben (2021). Durch dieses Ziel der Subjektivierung seien die Erlangung als auch die Infragestellung von politischer Macht laut Foucault stets an ein bestimmtes Maß der Verbreitung gebunden. Hieraus abgeleitet misst sich der Erfolg einer Protestbewegung an der Popularität der verbreiteten Botschaften, da es durch den impliziten und expliziten Aufruf zu Identifikation und Partizipation in aller Regel darum geht, so viele Mitstreiter:innen wie möglich bis zur Erreichung der Protestziele für eine Bewegung zu gewinnen. Nach Mutsvairo wurden aktivistische Protestformen insbesondere im Globalen Süden durch die Digitalisierung und der damit einhergehenden demokratischen Organisation, Allverfügbarkeit und schnellen Transmission von Nachrichten in sozialen Netzwerken enorm transformiert (2016, 10–11). Die Infragestellung von Machtdiskursen, deren Deutungshoheit historisch bedingt vor allem im Globalen Norden lag und noch immer liegt, ist hierdurch sehr viel einfacher und effizienter geworden. Nahezu allen wirkungsvollen Protest- und Widerstandsbewegungen ist gemein, dass wenige Meinungsführer:innen durch die Populari-

sierung der mit dem Protest verbundenen Ideologien die Bildung von Massenbewegungen anstifteten, die sich lawinenartig verbreiteten und in den meisten Fällen politische und gesellschaftliche Veränderungen initiierten. Im kolonialen Kontext haben die europäischen Kolonialnationen bereits früh verstanden, wie man diesen nach populärer Verbreitung strebenden Ansatz von antikolonialem Protest unterdrückt: In den afrikanischen Kolonien wurden bspw. die Reisefreiheit für die indigene Bevölkerung eingeschränkt und der Druck von Publikationen reguliert, um die Popularität von antikolonialen Protestbotschaften gar nicht erst groß werden zu lassen. Dieser Ansatz wird heute noch immer von autokratischen Regimen gewählt, als während des Arabischen Frühlings in Libyen und Ägypten oder im Zuge der regierungskritischen Proteste in Hongkong das Internet abgeschaltet und parallel dazu Ausgangssperren verhängt wurden.

Überträgt man diese Muster nun auf das Beispiel Diyabanzas, werden die Strategien deutlich, mit Hilfe derer der Aktivist versucht, seinen Protest zu popularisieren. Als Rechtfertigung für den – aus seiner Sicht legitimen – Diebstahl nutzt Diyabanza das Argument, wonach die ausgestellten Objekte im Besitz des *Musée du Quai Branly* größtenteils ohne Einwilligung der kolonisierten Bevölkerungen gesammelt wurden und nach Europa gelangt sind, wie der Aktivist in seiner Performance deutlich macht: « Aisément aujourd'hui, nous nous sommes décidés de venir récupérer ce qui nous appartient [...] » (Ohne weiteres haben wir uns heute entschlossen, zu kommen und uns zu holen, was uns gehört.)⁶ Diyabanza verweist darüber hinaus an verschiedenen Stellen innerhalb der Performance auf afrozentrische Widerständler:innen wie Guineas ersten Präsidenten Sekou Touré, den kongolesischen Geistlichen Simon Kimbangu, den kongolesischen Premierminister Patrice Lumumba sowie die kongolesische Prophetin Kimpa Vita, auch bekannt als ‚afrikanische Jeanne d'Arc‘, und konstruiert durch diese Bezüge in Verbindung mit dem verwendeten Plural-Pronomen ‚nous‘ (‚wir‘) eine historisch-imaginierte, panafrikanische Solidargemeinschaft. Aus dieser Gemeinschaft ausgegrenzt werden all diejenigen, die das Unterfangen der Kolonialist:innen und die Bewahrung der Raubkunst unterstützen. Als Diyabanza von Museumspersonal gestoppt wird, entgegnet er: « Vous voulez défendre des voleurs ? » (Sie wollen Diebe verteidigen?).⁷ Weiter spricht der Aktivist umherstehende Schwarze Mitarbeiter:innen des Museums an und befragt sie rhetorisch zu ihrer Positionierung: « Entre le propriétaire et le voleur, vous êtes dans quel camp ? » (Zwischen dem Eigentümer und dem Dieb, auf welcher Seite steht ihr?).⁸ Der Aspekt einer panafrikanischen Solidarität wird im weiteren Verlauf des Videos mit dem Begriff der Heimat verbunden, denn Diyabanza benennt als Ziel seiner Handlung, das geraubte Kulturobjekt ‚nach Hause‘ bringen zu wollen: « Voici les œuvres d'art qui ont été pillés et je suis venu récupérer ça, au nom de l'unité, de la dignité, ça rentre à la maison » (Hier sind

die Kunstwerke, die geplündert wurden, und ich bin gekommen, um das zurückzuholen, im Namen der Einheit, der Würde, das kommt nach Hause.⁹ Nachdem die Polizei eintrifft und ein Polizist bemerkt « Ce n'est peut-être pas la meilleure façon de le faire » (Das ist vielleicht nicht die beste Art, es zu tun'), entgegnet Diyabanza: « La meilleure façon, c'est ça, parce qu'ils ont demandé l'autorisation à qui ? » (Das ist der beste Weg, denn wen haben Sie um Erlaubnis gefragt?).¹⁰ Weiter heißt es: « L'Europe, l'Occident, rendez tout, tout ce qui vous n'appartient pas. Montrez-moi un seul bien ou les Etats africain sont venus piller chez vous » (Europa, der Westen, gebt alles zurück, alles, was euch nicht gehört. Zeigt mir ein einziges Gut, für das die afrikanischen Staaten gekommen sind, um bei euch zu plündern.)¹¹

Neben den historischen Hintergründen des Kolonialismus – Diyabanza argumentiert in der Performance mit einer materiellen Plünderung des afrikanischen Geistes, der in Form der geraubten Objekte den Kontinent verlassen habe – spielen wirtschaftliche Aspekte eine wesentliche Rolle. Denn das erst 2006 eröffnete Museum profitiere laut Diyabanza auch wirtschaftlich von der Ausstellung der illegitim angeeigneten Objekte, die auf Kosten unzähliger Menschenleben in den Kolonien erbeutet wurden:

« Vous n'avez pas honte, le sang des femmes, d'enfants, jeunes et vieux. Le sang a coulé juste-ment pour que vous puissiez récupérer ces biens, pour que vous puissiez faire de l'argent. Tout l'argent que vous avez amassé dans ce musée doit être reversé à l'Afrique parce que c'est notre argent. Vous n'avez pas le droit ni de posséder ces objets, ni de posséder notre argent. »

Auf Deutsch: „Sie schämen sich nicht, das Blut von Frauen, Kindern, Jungen und Alten. Das Blut wurde gerade deshalb vergossen, damit Sie diese Güter bekommen, damit Sie Geld verdienen können. All das Geld, das Sie in diesem Museum gesammelt haben, muss nach Afrika zurückfließen, denn es ist unser Geld. Sie haben weder das Recht, diese Gegenstände zu besitzen, noch unser Geld zu veräußern.“¹²

Neben der Herstellung einer militanten ‚Wir-gegen-die‘-Dichotomie und eines kollektiven Feindbildes ‚Europa‘ referiert Diyabanzas Verweis auf die obligatorische Zahlung von zwölf Euro für den Eintritt in das Museum auf postkoloniale Ausbeutungsargumentationen, welche die afrozentrische Position in Afrika-Diskursen vor allem nach der formalen Dekolonialisierung dominieren. Insbesondere die Forderungen nach wirtschaftlicher Gerechtigkeit durch die Abschaffung neoliberaler Strukturen, die Streichung von Entwicklungskrediten, faireren Zugängen zu Wirtschaftsmärkten und Ausgleichszahlungen für koloniales Unrecht bilden den Schwerpunkt vieler afrozentrischer Protestbewegungen wie der westafrikanischen Initiative *France Dégage*, frei übersetzt etwa ‚Frankreich, hau ab‘. Durch die abstrakte Referenz auf panafrikanische Denker:innen und den offensiven Bezug auf Argumente bekannter afrozentrischer Organisationen zielt Diyabanza auf die populäre Verbreitung seiner konkreten

Forderungen ab, die sich im Kern auf die Herstellung von postkolonialer Gerechtigkeit konzentrieren.

Der inszenierte Gegenraub lässt sich in Anlehnung an Salman Rushdies postkoloniales Paradigma *The Empire writes back* aus dem Jahr 1982 (Ashcroft, Griffiths und Tiffin 1989) als *The Empire steals back* bezeichnen, um im Sinne Foucaults dem ehemals kolonisierten und noch immer unterdrückten Afrika – hier repräsentiert durch die gestohlenen Artefakte – einen Subjektstatus zu verleihen. Die sozialen Medien setzt Diyabanza dabei als mediales Transportmittel ein, zur Steigerung seiner Popularität, der weltweiten Generierung von Aufmerksamkeit und einer möglichst breiten Werbung für Solidarität mit seinen Botschaften, um kolonialhistorisch gewachsene Machtstrukturen in Frage zu stellen. Durch den bewussten Bruch mit den in Europa geltenden Rechtsnormen verfolgt der Aktivist gleich zwei Intentionen: Zum einen will Diyabanza den Umstand des unrechtmäßigen Raubes der Objekte während der Kolonialzeit anklagen. Zum anderen könnte man dem Kongolesen an dieser Stelle ein gewisses Kalkül unterstellen, wonach ihm die Außergewöhnlichkeit seiner Performance und die Billigung von Festnahme und Strafverfahren auch außerhalb seiner Social Media-Accounts zu Aufmerksamkeit verhelfen würde. Ein Blick in europäische Tageszeitungen und Online-Blogs belegt, dass Diyabanzas Rechnung aufgegangen ist: Unmittelbar nach seiner Performance berichteten neben der einflussreichen Presseagentur Reuters zahlreiche Medien über Diyabanza.¹³

4 Fazit

Der kongolesische Aktivist Mwazulu Diyabanza verfolgt mit seiner postkolonialen Performance im Pariser *Musée du Quay Branly* aus dem Jahre 2020 die klare Intention, die Ausbeutungspraktiken während des Kolonialismus zu spiegeln. In seiner gefilmten Tirade weist der Aktivist auf die europäische Doppelmoral hin, wonach die Objekte einst mit europäisch-paternalistischen Argumenten entwendet wurden und heute genutzt werden, um kapitalistischen Interessen im Globalen Norden zu dienen. Eine Beteiligung an postkolonialen Machtdiskursen und die Infragestellung von Machthierarchien erfolgt dabei insbesondere durch eine ausgeprägte und öffentlich inszenierte Kritik an der kulturellen und wirtschaftlichen Ausbeutung durch die ausgestellten Objekte. Diyabanzas Ziel ist es, einer postkolonialen Dehumanisierung durch eine gerechtigkeitsfördernde Subjektivierung entgegenzuwirken. Populären Zuspruch versucht Diyabanza indes mithilfe von drei identifizierten Strategien zu gewinnen: (1) Mit der Referenz auf bekannte panafrikanische Ideen und weit verbreitete Forderungen anderer Protestbewegungen hofft der Aktivist auf die Solidarität anderer Betroffener. (2) Die Nutzung der Social Media-Plattform *YouTube* dient der schnellen und viralen Verbreitung seiner Botschaften, (3) während Diya-

banza durch den kalkulierten Rechtsbruch seinem Willen zum zivilen Ungehorsam Ausdruck verleihen möchte, um weitere mediale Aufmerksamkeit zu erzielen. Diese Strategien sind vor dem Hintergrund der aktuellen Restitutionsdebatte in Politik, Wissenschaft und Gesellschaft zu betrachten, die noch immer von (neo-)kolonialen Machtasymmetrien dominiert wird. Die ‚westliche‘ und einst koloniale Dominanz wird dabei insbesondere durch die historisch manifestierte Statik des Völkerrechts in Bezug auf den Kulturgüterverkehr, das einseitige Verständnis von Restitution als ‚freiwilliger Selbstverpflichtung‘ und die oft als Verschleppung deklarierte Trägheit in den Rückgabeprozessen noch immer aufrechterhalten. Diabanzas populärer Protest scheint deshalb ein performatives Mittel der Wahl zu sein, die kolonialen Machtasymmetrien im Lichte der Öffentlichkeit militant zu hinterfragen.

5 Literatur

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. Abingdon: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203402627>

Beck, Mandy, Cecile Sandten und Daniel Ziesche. 2021. "Introduction: Protest: Forms, Dynamics, Functions." In *Protest. Forms, Dynamics, Functions*, herausgegeben von Mandy Beck, Cecile Sandten und Daniel Ziesche, 1–10. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Bobineau, Julien. 2022. „Behalten oder zurückgeben? Die Debatte um Restitution von ‚afrikanischen‘ Kulturobjekten in Frankreich und Deutschland.“ *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 274 (1/2): 304–323.

Courpasson, David und Steven Valles. 2016. "Resistance Studies: A Critical Introduction." In *The Sage Handbook of Resistance*, herausgegeben von David Courpasson und Steven Valles, 1–28. London: Sage.

Djos-Raph, Sarah. 2023. "Objectifying and Objecting Objects: Looting to Rooting? How the American Black Lives Matter Movement Influences French Restitution in Benin." *Women in French Studies* 31: 134–150. <https://doi.org/10.1353/wfs.2023.a909484>

Fink, Dortje und Martina Urioste-Buschmann, Hrsg. 2021. *(Post) Kolonialismus und kulturelles Erbe: Internationale Debatten im Humboldt Forum*. München: Hanser.

Foucault, Michel. 2021. « Le sujet et le pouvoir. » In *Dits et écrits*, herausgegeben von Michel Foucault, Band IV, Text 306. Paris: Gallimard.7

Friedman, Thomas L. 2016. "The Age of Protest". *New York Times*,

13.01.2016. <https://www.nytimes.com/2016/01/13/opinion/the-age-of-protest.html> (zuletzt eingesehen am 24. Mai 2024).

Heller, Mareike, Hrsg. 2017. *No Humboldt 21! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum*. Berlin: AfricAvenir International e. V.

Hicks, Dan. 2020. *The British Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press. <https://doi.org/10.1080/00043079.2022.1991765>

Holfelder, Moritz. 2019. *Unser Raubgut. Eine Streitschrift zur kolonialen Debatte*. Berlin: C. H. Links.

Kauffmann, L. A. 2018. "We Are Living Through A Golden Age of Protest." *The Guardian*, 06.05.2018. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/may/06/protest-trump-direct-action-activism> (zuletzt eingesehen am 24. Mai 2024).

Macron, Emmanuel. 2017. « Discours d'Emmanuel Macron à l'université de Ouagadougou. » *Élysée*. <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou> (zuletzt eingesehen am 24. Mai 2024).

Mbembe, Achille. 2019. „Über afrikanische Objekte in westlichen Museen.“ In *Verleihung des Gerda Henkel Preises 2018*, herausgegeben von Gerda Henkel Stiftung, 87–112. Münster: Rhema.

Mutsvairo, Bruce. 2016. "Dovetailing Desires for Democracy with New ICTs' Potentiality as Platform for Activism." In *Digital Activism in the Social Media Era. Critical Reflections on Emerging Trends in Sub-Saharan Africa*, herausgegeben von Bruce Mutsvairo, 1–23. Cham: Palgrave Macmillan. http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-40949-8_1

Osador, Osarhieme Benso. 2020. "The Benin Sculptures. Colonial Injustice and the Restitution Question." In *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*, herausgegeben von Thomas Sandkühler, Angelika Epple und Jürgen Zimmerer, 207–221. Wien et al.: Böhlau Verlag. <https://doi.org/10.7788/9783412527839.221>

Philipps, Barnaby. 2021. *Loot: Britain and the Benin Bronzes*. London: Oneworld Publications.

Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy. 2019. *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*. Berlin: Matthes & Seitz.

Savoy, Bénédicte. 2021. *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*. München: C. H. Beck. <https://doi.org/10.11588/frec.2022.1.87531>

Statista. 2024. „Ranking der größten Social Networks und Messenger nach der Anzahl der Nutzer im Januar 2024“. *Statista*. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/181086/umfrage/die-weltweit-groessten-social-networks-nach-anzahl-der-user>

(zuletzt eingesehen am 24. Mai 2024).

Ziana TV. 2020. « 1 Mwazulu Diyabanza Siwa Lemba récupère une statue au Musée du Quai Branly à Paris ». *YouTube*, 13.06.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ijjH-ZlvB-Do&t=1101s> (zuletzt eingesehen am 24. Mai 2024).

Endnoten

1. Dem Verfasser ist bewusst, dass der Begriff negativ konnotiert ist, um den ‚Westen‘ von den pejorativ besetzten Begriffen ‚Osten‘ und ‚Süden‘ abzugrenzen. Um dieser Problematik gerecht zu werden, erscheinen die Bezeichnungen der ‚Westen‘ bzw. ‚westlich‘ in einfachen distanzierenden Anführungszeichen.
2. Diese Feststellung wirft die durchaus interessante Frage auf, ob es sich bei den kolonialpropagandistischen Verbreitungen um eine politisierte Frühform von Populärkultur handelt, in deren Rahmen über Massenveranstaltungen wie die äußerst populären Kolonialausstellungen oder die massenhafte Verbreitung von kolonialen Reklamebildchen, Plakaten und Bildpostkarten koloniale Dichotomien konstruiert wurden.
3. Im Jahre 1994 geriet der Zoo *Planète Sauvage* in der Nähe der französischen Großstadt Nantes unter seinem damaligen Namen *Safari africain* in die Schlagzeilen, weil der Kekshersteller St. Michel in Kooperation mit dem Zoo eine Menschenausstellung nach kolonialem Vorbild initiierte. Insgesamt 25 Ivrer:innen wurden aus der Elfenbeinküste eingeflogen, um ein ‚traditionelles‘ afrikanisches Dorfleben zur Schau zu stellen. Ziel dieser kolonialrassistischen ‚Initiative‘ war die Bewerbung eines Schoko-Biskuits von St. Michel, das man bereits zuvor mit der rassistisch überzeichneten Kinderfigur *Bamboula* assoziierte.
4. Alle Übersetzungen: J. B.
5. Vgl. weiterführend zur Kritik an den derzeitigen Prozessen der Restitution in Frankreich und Deutschland Bobineau (2022).
6. Ziana TV (2020), 1:27–1:31. Alle Verweise auf das Video beziehen sich auf diese Quellenangabe.
7. 5:08–5:10
8. 12:10–12:13
9. 3:33–3:39
10. 21:26–21:29
11. 32:31–32:45
12. 10:38–11:04
13. Im Oktober 2020 erhielt der Aktivist bspw. eine Plattform in einer Nachrichtensendung des französischen Auslandsfernsehsenders *France24*.

Julien Bobineau

Dr. Julien Bobineau leitet das Startup „D² – Denkfabrik Diversität“ und habilitiert im Fachbereich Interkulturelle Wirtschaftskommunikation an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. In seiner Habilitation beschäftigt sich der Kulturwissenschaftler mit dem Phänomen „Racial Profiling“ in der Bayerischen Polizei aus rassismuskritischer Perspektive. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die europäische Kolonialgeschichte und ihre Auswirkungen, die Postkoloniale Theorie, Rassismus in Polizei- und Sicherheitsbehörden sowie die Narratologie von TV-Serien.