

Khadija von Zinnenburg Carroll
**MIT FREMDEN
FEDERN**

**Quetzalapanecáyotl –
Ein Restitutionsfall**

**Aus dem Englischen von
Franziska Füchsl**
mandelbaum *verlag*

Unterstützt von / Supported by



Alexander von Humboldt
Stiftung/Foundation

This research has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No. 101001407 - REPATRIATES)“.



European Research Council

Established by the European Commission



Gefördert von der Stadt Wien Kultur

www.mandelbaum.at

ISBN 978385476-952-1

© Mandelbaum Verlag Wien • Berlin, 2022

Alle Rechte vorbehalten

Projektkoordination: KATHRIN WOHLMUTH-KONRAD

Übersetzung: FRANZISKA FÜCHSL

Lektorat: SIMON NAGY

Satz: MICHAEL BAICULESCU

Umschlagabbildung: KHADIJA VON ZINNENBURG CARROLL

Druck: PRIMERATE, BUDAPEST

INHALTSVERZEICHNIS

8 Dank

VORWORT VON ROLANDO VÁZQUEZ

11 IM ZEICHEN DER RÜCKKEHR. KOLONIALE WUNDEN HEILEN

11 Schloss Ambras

13 Die Vitrine

15 Auslöschung und Zurschaustellung

18 Heilung

22 Transparenz

26 EINLEITUNG

43 Motecuhzoma als theatraler Stoff

50 KAPITEL 1: SCHREIBEN ALS ZUHÖREN

56 Transnationalismus und globale Kunstgeschichte

64 KAPITEL 2: QUETZALAPANECÁYOTL

66 Aufhebung der Entfremdung

69 Eigentum

75 Beziehungsethik

77 Die Krähe und der Pfau

82 Kulturelles Eigentum

86 Das Universale: Die Polemik gegen Restititionen

96 Das Museum als Gefängnis

114	KAPITEL 3: DER BLICK AUS DER VITRINE
117	Vitrine 1: Schloss Ambras, Innsbruck, 1595
122	Vitrine 2: Museo Nacional de Antropología, Mexiko-Stadt, 1940
126	Vitrine 3: Museum für Völkerkunde/Weltmuseum Wien, 2021
137	Die Vitrinen zerschlagen
144	KAPITEL 4: DAS ORIGINAL UND DIE KOPIE
150	Das Rätsel der Kopie und die verlorene dritte Dimension
162	Konservierungswissenschaften
172	Bewegung
175	Die anmaßende Kopie
182	KAPITEL 5: DAS SAMMELN UND DIE KATASTROPHE
183	Nazi-Raubgut und seine Restitutionsgeschichte
198	Die Reaktion der Museen
204	KAPITEL 6: MONUMENTE UND EXIL
207	Exilant*innen in Mexiko und Mahnmale der Proteste in Wien
213	Image und Bildwirkung
224	Holocaust und koloniale Vergangenheitsaufarbeitung
234	KAPITEL 7: RELATIONAL ETHICS UND DIE ZUKUNFT VON MUSEEN
256	El adiós y triste queja del Calendario Azteca
259	Abschied und traurige Klage des aztekischen Kalenders
264	Glossar
269	Literaturverzeichnis
285	Endnoten
301	Abbildungsverzeichnis

Für Piju und Nikolaus

Dank

Quetzalapanecáyotl führte mich zu einzigartigen Menschen. Ich kam von Mexiko-Stadt für Recherchen nach Wien, nachdem Sally Golding mich eingeladen hatte, eine Performance mit Nikolaus Gansterer für das *Unconscious Archives Festival* (London 2018) zu gestalten. Diese Performance mit dem Titel *The Restitution of Complexity* war an eine frühe Version des Manuskripts für dieses Buch angelehnt. Mit der weiteren Arbeit veränderte sich vieles in meinem Leben. In Wien lernte ich Künstler*innen kennen, die mir ihre Bilder zum ‚Fall Penacho‘ zur Verfügung stellten: Lisl Ponger und Nina Höchtl. Auf mexikanischer Seite waren es Eduardo Abaroa, Claudia Pena Salinas und die leider verstorbene Carla Herrera Pratts, die sich mit der Verwendung ihrer Werke für dieses Projekt einverstanden erklärten. Für diese Großzügigkeit möchte ich ihnen danken.

Ich danke ebenso Rolando Vázquez, Christian Feest, Alessandra Russo, Charlotte Klonk, Dina Gusjenova, Miruna Achim, Sandra Rozental, Gunter Bakay, Boris Wastiau, Julia Binter, Stacey Kennedy, Charlotte Joy, Elizabeth Fraller und Guillermo Schmidhuber de la Mora für ihren Input von Material und Gedanken und Toby Matthiesen, der mich ursprünglich dazu bewegte, meine Familiengeschichte aufzuarbeiten.

Mein Dank ergeht weiters an Michael Baiculescu und Kathrin Wohlmuth-Konrad, die das Potenzial einer deutschen Fassung dieses Textes als Erste erkannt und das Buch in das Programm des Mandelbaum Verlags aufgenommen haben. Margot Fischer legte eine glänzende und akribische Übersetzung vor; ihr Fakten-Check stellte alles in den Schatten, was mir bis dahin bekannt war. Die Schriftstellerin Franziska Fuchsl übersetzte dann Ton und Stil des englischen Textes ins Deutsche, mit sorgfältiger Aufmerksamkeit für die assoziative Offenheit zwischen Text und Bild. Dem Mandelbaum-Team bin ich sehr dankbar für sein Engagement und seine Unterstützung bei der Verwirklichung dieses Buches, ebenso danke ich Simon Nagy für das Lektorat.

Danken möchte ich außerdem allen, die mich zu Vorträgen einluden, bei denen ich Abschnitte des Buches präsentieren konnte: Richard Drayton am Institute of Historical Research,

Kings College, London; Isaac Marrero-Guillamon bei Goldsmiths; Rafael Schachter am University College London; Arnd Schneider an der Universität Oslo; der University of Queensland für die Daphne-Mayo-Gastprofessur; Marie Rakusanova von der Prager Karls-Universität; dem Australian Institute of Art History; meinen Kolleg*innen am Department of Art History, Curating and Visual Studies, University of Birmingham; und Paul Basu für redaktionelle Anmerkungen.

Zahlreiche Kurator*innen und Archivar*innen gewährten mir Zugang zu ihren Materialien. Vor allem die Besuche in der Bibliothek des Weltmuseums in Wien und bei Katharina Seidl in Ambras waren eine Freude.

Susanna Rostas teilte ihr Wissen und ihre Kontakte, besonders jenen von Ernesto Garcia Cabral. Mein Dank gilt auch allen meinen Assistent*innen bei der Recherche: Diego Olmedo und Jose Martinez in Mexiko-Stadt, Kathleen Waak und Paula Michalk in Deutschland.

Ich danke der Alexander von Humboldt-Stiftung, der University of Birmingham und dem European Research Council für die finanzielle Unterstützung dieses Forschungsprojekts.

Nick Davies, seines Zeichens der beste Ornithologe weit und breit und gleichzeitig ein wahnsinnig guter Freund, fragte unermüdlich nach den Fortschritten des Buches – auch wenn gerade nichts fortschritt. Er nahm mich an sogar für britische Verhältnisse sehr grauen Tagen mit hinaus, um Zugvögel zu beobachten.

Dank gebührt auch meinem Vater, der mich durch seine vielen Publikationen inspiriert hat.

Ich widme dieses Buch Piju und Nikolaus für die liebevolle Begleitung während der letzten Phase seiner langen Reifung. Piju hielt seine Mutter aus, die mit einem Finger tippte, während sie ihn in den Schlaf fütterte. Eines Tages wird er sich wundern, was mich zu diesem Buch motivierte. Dafür, dass man es jetzt in den Händen halten kann, habe ich meiner eigenen liebsten Mutter zu danken, die uns Flügel verlieh und alles gab, was wir uns erträumen konnten.



Abb. o.o Alexander Moissi als Montezuma in *Der weiße Heiland*,
28. März 1920, Schwarzweißfoto, 15,2 cm x 22,6 cm,
Theatermuseum Wien.

Vorwort von Rolando Vázquez

IM ZEICHEN DER RÜCKKEHR. KOLONIALE WUNDEN HEILEN

„*Amanteca*: Künstler des Federhandwerkes
Íntegro (Unversehrter): Besitzer eines Gesichtes,
Besitzer eines Herzens“

Bernardino de Sahagúns Informanten,
Códice Matritense de la Real Academia de la Historia

Schloss Ambras

Der *Penacho de Motecuhzoma*, wie er in Mexiko im Volksmund genannt wird und dessen Nahuatl-Name *Quetzalapanecáyotl*¹ lautet, ist wohl das größte Kultobjekt unserer modernen/kolonialen Geschichte. Seine Existenz spannt einen historischen Bogen von 1492 bis heute und erscheint als Parabel der modernen/kolonialen Weltordnung. Eine der zentralen Prämissen des dekolonialen Denkens ist, dass die Moderne, verstanden als westliches Zivilisierungsprojekt, ihre historische Grundlage in der Eroberung von *Abya Yala* (Amerika) findet.² *Quetzalapanecáyotl*³ ist ein Zeuge der gewaltsamen Formierung unserer Gegenwart, er belegt die Auslöschung von Welten, die den Aufstieg der Moderne und ihren Anspruch auf historische Realität untermauert.

Mit fremden Federn von Khadija von Zinnenburg Carroll bietet eine detaillierte soziale und historische Kartografie *Quetzalapanecáyotls*. Das Buch beleuchtet seine Geschichte von der Aneignung durch die Konquistadoren über die Zurschaustellung in der Wunderkammer von Schloss Ambras im 15. und 16. Jahrhundert bis zu seiner heutigen Ausstellung in den Vitrinen des Weltmuseums in Wien. Carroll ist eine direkte Nachfahrin der Philippine Welser Freiherrin von Zinnenburg, die zusammen mit

ihrem Ehemann Erzherzog Ferdinand II. die erste dokumentierte europäische Besitzerin und Sammlerin von Quetzalapanecáyotl war. Diese Familienbande führen uns zu einem frühneuzeitlichen/kolonialen Europa, das beginnt, sich selbst als Zentrum der Welt und Jetzt der Geschichte darzustellen; einem Europa, das für sich in Anspruch nehmen wird, Besitzer und Kenner der Welt zu sein.

Der patriarchale Eurozentrismus, der alles Leben auf der Erde klassifizieren wird, formiert sich an Orten wie der Wunderkammer von Ambras, wo – wie wir im Buch erfahren – die Wunderdinge der Welt noch als *imponderabilia* (Unwägbares), *mirabilia* (Wunderdinge) und *varia* (Vermischtes) betrachtet werden. Auf Schloss Ambras können wir beobachten, wie die Eroberung von *Abya Yala* und die Aneignung seiner materiellen Kultur mit der Herausbildung der modernen/kolonialen Repräsentationsordnung, ihren Ausstellungspraktiken und Sichtweisen verwoben sind und diese ermöglichen. „Der Federkopfschmuck von Motecuhzoma war im Schrank 9 neben Bündeln von Paradiesvogelfedern ausgestellt, Beispielen für *naturalia*. In unmittelbarer, leicht missverständlicher Nähe waren die *artificialia* der Völker der Neuen Welt platziert.“ (S. 119) Die koloniale Eroberung ermöglicht die Kontrolle über die Klassifizierung und Repräsentation der existierenden Pluralität der Welten durch den Westen; auf ihr fußt die Anmaßung des Westens. „Im 16. Jahrhundert scheint es in der Ordnung der Objekte in der Wunderkammer keine strenge Hierarchie gegeben zu haben. Schrank um Schrank wurden die Dinge ihrem Material nach klassifiziert – Gold, Silber, Federn –, doch auch nicht vergleichbare Objekte – türkische Trachten, Porzellan, Krokodile – waren in Schaukästen bunt zusammengewürfelt.“ (S. 117f.) Die Wunderkammer ist noch weit entfernt von den Anmaßungen der Naturkundemuseen und der Ethnografie, eine totale Klassifizierung und Narration anderer Erdenwelten zu erreichen. Aber natürlich stellt sie die ‚Wunder‘ der Welt bereits unter den imperialen Blick und seine Ordnung der Dinge, seine Ordnung der Realität.

Der Geschichte der Aneignung Quetzalapanecáyotls folgend stößt Carroll auf die Spuren eines anderen Europa. „Meine Vor-

fahrin, Philippine Welser, verkörpert ein solches anderes Europa, das mit der Natur und deren Heilkraft verbunden ist,“ schreibt Carroll (S. 32), und an anderer Stelle: „Philippine war dafür bekannt, Menschen zu heilen, die aus nah und fern zu ihr nach Schloss Ambras kamen. Sie benutzte Mittel aus ihrem Heilpflanzengarten, der direkt vor der Wunderkammer grünte.“ (S. 121) So wie die Wunderkammer noch nicht vollständig von den Klassifikationssystemen beherrscht wird, die durch die Renaissance und die Aufklärung entstehen werden, war die Realität von Philippine Welser und ihrer Mutter Anna Welser eine, in der die Medizin noch nicht vollständig von der patriarchalen Wissenskontrolle und ihrer anatomischen Sicht auf den Körper beherrscht wurde.⁴ „Erhalten geblieben ist auch ein Philippine zugeschriebenes Kochbuch, das vermutlich von ihrer Mutter in Auftrag gegeben wurde und Ergänzungen enthält, die Philippine selbst vorgenommen oder zumindest beauftragt hat. Das Buch zeigt die enge Verbindung von Kochkunst und Medizin im 16. Jahrhundert.“ (S. 121) Das dekoloniale Verständnis der modernen/ kolonialen Ordnung ermöglicht uns, zu erkennen, dass sich mit dem Imperialismus ein eurozentristisches Europa herausgebildet hat. Es gestattet uns auch einen Blick auf die möglichen anderen Europas, die ebenfalls unter das Projekt der Modernität subsumiert wurden; Europas, die nicht-patriarchale und nicht-ausbeuterische Beziehungen zur Erde hatten und in denen Frauen wichtige Trägerinnen von Wissen waren. Es scheint, dass die Reise Quetzalapanecáyotls uns helfen kann, die vom Imperialismus bedingte Entstehung eines eurozentristischen Europa und dessen anthropozentrischer und patriarchaler Prinzipien zu verstehen.

Die Vitrine

Im *Weltmuseum* Wien ist Quetzalapanecáyotl in einer epistemologischen und ästhetischen Ordnung der Klassifizierung und Repräsentation eingeschlossen und ausgestellt. Khadija von Zinnenburg Carrolls kritische Analyse rückt die Vitrine in den Vordergrund. „Es ist ein **Vitrinendenken**, das das Publikum durch Museen der Aufklärung führt“, so Carroll (S. 137). „Die Vitrine, die Quetzalapanecáyotl präsentiert, ein modernis-

tischer, wenn auch dunkler Cube, beansprucht dieselbe Rationalität, Universalität und rigorose wissenschaftliche Konservierung wie der *White Cube*.“ (S. 223) Diese Überlegungen helfen uns zu verstehen, wie die Vitrine im modernen/kolonialen System der Repräsentation die Ausbildung des weißen Blicks instrumentalisiert. Mit anderen Worten, die Ausstellungspraxis rund um Quetzalapanecáyotl offenbart die Mechanismen des weißen Blicks, seinen Anspruch auf das Hier und Jetzt der Geschichte, seine Macht der Klassifizierung und Validierung.

An dieser Stelle sei festgehalten, dass Verweise auf das Weißsein nicht als Form eines umgekehrten Rassismus interpretiert werden sollten. Während Rassismus dazu dient, andere als minderwertig und dürftig abzustufen und zu diskriminieren, ist die Benennung von Weißsein eine Übung in historischer Positionalität, ein notwendiger Schritt zu einer demütigen Moderne und zu einer wahrheitsgemäßerer Weise, in der wir erkennen und verstehen. Weißsein ist eine historisch begründete Position, die einen bestimmten Platz im modernen/kolonialen System einnimmt. Es verrät die privilegierte Position auf der schicklichen Seite der kolonialen Differenz, den Ort der Artikulation in der epistemologischen Ordnung der Moderne, den Nullpunkt der Repräsentationsordnung, die historische Realität von Besitz und Konsum. Die Benennung des Weißseins trägt zur Aufgabe bei, die Moderne zu entmachten. Weißsein zu benennen hilft also, jene nicht-markierte Position zu erkennen, die spricht; die auf die Welten der anderen zugreift und sie genießt, aber über die nicht gesprochen wird. Es ist eine dekoloniale Spiegelung, die die Beobachter*innen sichtbar macht, die in der Repräsentation der von ihnen selbst geschaffenen Welt abwesend sind. Im Erkennen der eigenen Positionalität in Bezug auf die moderne/koloniale Trennung liegt die Möglichkeit, die Inkommensurabilität der kolonialen Differenz zu überwinden.⁵ Die Vitrine ist die Manifestation jener kolonialen Macht über das materielle Erbe anderer Empfangs- und Seinswelten. Im Weltmuseum werden die aneztralen Beziehungen von Quetzalapanecáyotl in ein Ausstellungsstück verwandelt und auf es reduziert. Mit diesem Verfahren wird das Erbe der Ahn*innen dem Jetzt der Repräsen-

tation unterworfen und dem gierigen Blick der Besucher*innen zugänglich gemacht. Die Vitrine im Weltmuseum fungiert als eine Technologie der Repräsentation, die das ancestrale Erbe anderer Welten einschließt, das Objekt ausstellt und eine Autorität über Authentizität und Eigentümerschaft geltend macht.

Die Vitrine wird zum Instrument des weißen Blicks; sie korrespondiert mit seiner Manifestation ebenso wie mit seiner Reproduktion. Die Vitrine bewahrt und bekräftigt Eigentümerschaft, Authentizität, Autorität und exponiert Welten anderer. Sie macht die Pluralität der Seins- und Empfindungswelten zum Bestandteil eines Spektakels, des Spektakels der Weltanschauung der Moderne. Im Weltmuseum wird die Pluralität der Welten zu einem Kunstgriff reduziert, für das Vergnügen und die Ausbildung des weißen Blicks.

Aus einer dekolonialen Perspektive scheint die soziale Funktion eines ethnografischen Museums nicht die Begegnung mit den Welten anderer gewesen zu sein, sondern eher die Aufrechterhaltung der kolonialen Differenz. „In der verglasten Beziehung zwischen ‚uns‘ – modern, zivilisiert, mobil – und ‚ihnen‘ – vorzeitig, primitiv, nicht mobil – steht kognitive Entfremdung, die eine Identifikation und Verkörperung verhindert.“ (S. 115) Die Besucher*innen sind weit davon entfernt, eine transformative interkulturelle Begegnung zu erleben, die zur Demut der Moderne führt; sie durchlaufen vielmehr einen Prozess, der sie als Wesen der Moderne bestätigt, als dem Hier und Jetzt der Geschichte zugehörig, im Gegensatz zur Gewesenheit und dem Fernsein der anderen. Für einen Moment genießen die Besucher*innen die Position, die Welt als Panorama zu betrachten und zu besitzen. Im Weltmuseum wird die epistemologische und ästhetische Kraft der Moderne zur Vitrine.

Auslöschung und Zurschaustellung

Das *Weltmuseum* Wien, das von einem ethnografischen Museum kaum zu unterscheiden ist, fungiert auch als Apparat, der die doppelte Auslöschung durch Kolonialität fortbestehen lässt: die Auslöschung, die zuerst mit der kolonialen Aneignung von Territorien, materiellem und immateriellem Erbe