

ÜBER DAS REPARIEREN HINAUS

Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens¹

Natalie Bayer & Mark Terkessidis

ABSTRACT

The article focuses on the process of curating exhibitions in museums, especially exhibitions concerning migration. It demands an antiracist and collaborative process of curating which includes multiple perspectives.

Immer bunter nannte sich eine Ausstellung zum „Einwanderungsland Deutschland“, die 2014 vom Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn konzipiert wurde und 2016 ins Deutsche Historische Museum in Berlin reiste. Nun erschien die Bezeichnung „bunt“ im Zusammenhang mit der Einwanderung im Jahr 2014 durchaus abgegriffen und verniedlichend, doch noch mehr erstaunte, dass das Adjektiv auf dem Plakat der Ausstellung illustriert wurde mit Bildern, die aus dem „Multikulti“-Repertoire der 1990er-Jahre stammten: Zu sehen war ein Kiosk, in dessen Auslage Döner, „vietnamesische Spezialitäten“ und Shisha-Konsum angeboten wurden. Zum einen bezog sich dieses Plakat offenbar auf eine kulinarische Idee der Gesellschaft, die bereits vor zwei Jahrzehnten auf Kritik gestoßen war, weil sie die Einwanderung als „verdauliche“ Genusskulisse für das autochthone Publikum darstellte. Zum anderen bedeutete das Plakat eine ganz erhebliche Reduktion der Effekte der Migration auf wenige, oberflächliche Klischees – d. h., weder die weitreichenden Auswirkungen des postmigranten Wandels noch die Spieleentwickler*innen, Gewerk-

schaftsvorsitzenden, Richter*innen, Ärzt*innen oder auch Immobilienhändler*innen mit sogenanntem Migrationshintergrund kommen in dieser Bildaussage vor.

Die Probleme setzten sich in der Ausstellung fort. Kaum hatte man in der Berliner Präsentation die Räume betreten, da erblickte man ein riesiges Foto, auf dem fünf halbnackte Männer mit „südländischem“ Aussehen abgebildet waren. Zudem war ein anderer, komplett bekleideter und offensichtlich deutlich größerer Mann zu sehen, der sich hinunterbeugte, um Geschlechtsteile zu inspizieren. Darüber stand zu lesen: „Benötigt werden: 50 männliche Arbeitskräfte [...] Vermittlungsauftrag, spanische Arbeitskräfte, 1961.“ Nun stammte das Foto aus dem berühmten Buch *A Seventh Man* des Fotografen Jean Mohr und des Autors John Berger, das in Deutschland 1976 unter dem Titel *Arbeitsemigranten. Erfahrungen, Bilder, Analysen* erschienen war. Mohr und Berger waren sehr darum bemüht, eine andere, eine offizielle Geschichte zu erzählen und die abgebildeten Personen als handelnde Menschen in einem Kontext zu zeigen. Die Verwendung des Bildes in der Ausstellung dagegen objektiviert die Männer. Würde ein ehemals als „Gastarbeiter“ nach Deutschland eingewanderter Mann, wenn er die Ausstellung anschaut, sich selbst so sehen wollen? Oder möchten Sie Ihren Vater oder Großvater so sehen – als Gegenstand eines Tauglichkeitschecks –, wenn Sie ein Nachkomme dieser Einwanderer wären? Noch befremdlicher wird diese Umkehrung des ursprünglichen Zusammenhangs des Bildes, wenn man bedenkt, dass

¹ Dieser Text ist ein Wiederabdruck und wurde erstpubliziert in: Bayer, Natalie/Kazeem-Kamiński, Belinda/Sternfeld, Nora (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin/Boston 2017, S. 49–66.

es sich um eine Leihgabe von DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland handelte. Gegründet wurde diese Organisation 1990 von Publizist*innen und Intellektuellen, die aus der Türkei eingewandert waren, eben um die Sichtweise und die Erinnerung von ehemals Migrierten ins Spiel zu bringen. *Immer bunter* dagegen thematisierte diese Perspektivität überhaupt nicht, obwohl vonseiten DOMiDs eine inhaltliche Zusammenarbeit angeboten worden war. Vielmehr nahm die Ausstellung den Standpunkt der Bundesrepublik Deutschland ein: In dieser Erzählung ist die Bundesrepublik das eigentliche Subjekt, das am Anfang Arbeitskräfte aus dem Ausland ruft, die gehorsam folgen und schließlich für besagte „Buntheit“ der Gesellschaft sorgen. Nun blieb diese letztlich abstrakte Perspektive dennoch nicht ohne Möglichkeit zur Identifikation. Denn die maßgeblichen Macher*innen der Ausstellung – Professor*innen und Doktor*innen, erstaunlicherweise oft ohne besondere Expertise im Bereich Migration – repräsentierten diese „objektive“ Perspektive mit atemberaubender Selbstverständlichkeit. Zugleich wurde der klassischen Besucher*innenschicht der deutschen Museen – überwiegend gebildete Mittelschicht ohne Migrationshintergrund und Schulklassen des deutschen bürgerlichen Bildungsapparats – zugestanden, das „eigene“ Land aus einer scheinbaren Objektivität dieses Landes selbst zu betrachten: „Wir“ betrachten, was geschah, nachdem „sie“ in „unsere Gesellschaft“ kamen. In diesem Sinn erfuhr man in der Ausstellung auch mehr über das prominent platzierte „Zündapp“-Moped, das der millionste „Gastarbeiter“ geschenkt bekommen hatte, als über die Person, der das Geschenk überreicht worden war: Armando Rodrigues de Sá, der mit 53 Jahren – das wird nirgends erwähnt – an den gesundheitlichen Folgen der schweren Industriearbeit verstarb, die er bei seinen „Gastgeber*innen“ verrichtet hatte. Die Subjektivität der Einwander*innen kam in der gesamten Ausstellung kaum ins Spiel – wenn Personen als Menschen mit Geschichte dargestellt wurden, dann als Beispiele für „gelungene Integration“.

Nun mag es ungerecht erscheinen, sich in Anbetracht der durchaus vielgestaltigen Thematisierung von Migration

ausgerechnet an dieser außergewöhnlich schlechten Ausstellung abzuarbeiten, doch die grundsätzliche Herangehensweise wirft einige Probleme auf, die sich in vielen Projekten erkennen lassen und die in einem schroffem Gegensatz zu „antirassistischem Kuratieren“ stehen.

Das Kuratieren im deutschsprachigen Museumsbetrieb besteht häufig in einer äußerst traditionellen Idee von wissenschaftlicher „Objektivität“, ohne zu bedenken, dass diese objektive Perspektive zumal in historischen Ausstellungen fast unweigerlich in einer national fokussierten, staatsnahen und bürgerlichen Sichtweise mündet. Bei Nachfragen über die Definition und die Ziele der proklamierten „Objektivität“ lautet das Credo fast immer Wissenschaftlichkeit. Zugleich erweisen sich die tatsächlichen musealen Methodiken und Referenzen dazu als selbstgefällig mit einer Wissenschaftsdefinition, die weder Paradigmenwechsel noch aktuellere Debatten und Formen des wissenschaftlichen Arbeitens berücksichtigt.

Diese Blickweise wird in einem Raum des „Unter-sich-Seins“ hergestellt und zirkuliert zwischen staatlichen Stellen, „Museumsbehörden“, Wissenschaftsautoritäten und Besucher*innen, die sich aus der gleichen Schicht rekrutieren. Offenbar ist es im Museumsbereich sehr schwierig, diesem „Unter-sich-Sein“ zu entkommen.

ZUGÄNGE UND ANSÄTZE EINES ANTIRASSISTISCHEN KURATIERENS

Um antirassistisch zu kuratieren, wäre es aber zunächst notwendig, sowohl Subjektivität bzw. Subjektivierung zu berücksichtigen als auch Multiperspektivität zu gewährleisten. Im Grunde ergibt sich die Notwendigkeit, alle Narrative und Exponate einer Ausstellung von vornherein auf unterschiedliche Weise zu durchqueren und zu befragen: Wessen Geschichte wird hier erzählt? Wessen Perspektive privilegiert? Welche Bilder tauchen auf? Wer liest diese Bilder auf welche Weise? Wie sind die Exponate generiert worden? Wie entstehen die Texte? Sind die Narrative und die Bilder dazu angetan, Gruppen zu „empowern“, die bislang in den Darstellungen unterrepräsentiert bzw. gar objektiviert wor-

den sind? Im Grunde sind das die gleichen Fragestellungen, die in den Diskussionen über „Geschichte von unten“ oder auch feministische und postkoloniale Geschichtsschreibung längst geführt worden sind, aber offenbar ständig wieder aktiv vergessen werden.

Solche Herangehensweisen, die sich nicht an das Diktum der legitimierten „Objektivität“ halten, bedeuten im Übrigen nicht, dass keine wissenschaftlichen Standards eingehalten werden müssen. Eine konsequente Wissensarbeit nach diesen repräsentationskritischen Fragestellungen bedeutet methodisch vielmehr eine sehr genaue und überprüfbar abgesicherte Arbeitsweise, die ihre Wissensbildung und betreffende Zugänge sorgfältig und nachvollziehbar ausarbeitet und reflektiert, damit sie nicht zum Klischee werden. Kommerzielle Produkte wie etwa US-amerikanische Serien sind dagegen zu solcher Subjektivierung und Multiperspektivität problemlos in der Lage. Die Protagonist*innen sind unterschiedlich, was soziale Position, Herkunft und Geschlecht betrifft, und das Narrativ wird stets aus der Sicht dieser Verschiedenheit durchquert. Diese Vorgehensweise liegt im reinen Verkaufsinteresse der Macher*innen solcher Serien. Insofern ist es dort nicht das Ziel, mit dem Hammer zu subjektivieren oder Multiperspektivität hölzern nach Repräsentationsgesichtspunkten zu verwalten. Und nichtsdestotrotz führen sie uns vor, dass es möglich ist, Komplexität für ein sehr breites Publikum zu vermitteln.

Im Museum wurde die Vielheit der Gesellschaft jedoch zunächst ausschließlich im Bereich Bildung verortet, der auch heute noch primär für Migration zuständig ist. Eine Eigenuntersuchung der britischen Tate-Museumsguppe hat aber jüngst festgestellt, man habe in der Londoner Tate Britain in Sachen Cultural Diversity zahlreiche Fehler gemacht. Zumeist seien dazu vor allem Sonderprogramme im Bereich Bildung mit ethnischem Targeting aufgelegt worden. Diese wurden aber von den sogenannten Minderheitsangehörigen nicht nur nicht genutzt, sondern aktiv zurückgewiesen. Die betreffenden Personen seien weder an einer

Repräsentation „ihrer“ ethnischen Identität noch an simplen postkolonialen Revisionen der Kunstgeschichte im Sinne ihrer jeweiligen Herkunft interessiert. Sie wollen schlicht und ergreifend komplexere Darstellungen.²

SAME SAME BUT DIFFERENT

Was wäre eigentlich das „Antirassistische“ am antirassistischen Kuratieren? Zunächst sollte noch einmal festgehalten werden, dass es dabei in einer demokratischen Gesellschaft nicht um ein Nice-to-have geht. Tatsächlich handelt es sich beim Terminus „antirassistisches Kuratieren“ um eine Tautologie: In einer Gesellschaft, deren Grundfesten auf rechtlicher Gleichheit und demokratischer Beteiligung beruhen, kann es per se kein rassistisches Kuratieren geben. Rassismus ist dabei zu verstehen als ein gesellschaftliches Ungleichheitsverhältnis, als eine Trennung zwischen „uns“ und „ihnen“, die als Apparat oder Dispositiv funktioniert, in dem sich Ausgrenzungspraxen und Prozesse der Wissensbildung gegenseitig bedingen.³ Als Ausgrenzungspraxis werden die materielle Benachteiligung von bestimmten Gruppen in der Gesellschaft bei der Zuteilung von Ressourcen und Dienstleistungen sowie die signifikante Über- bzw. Unterrepräsentation in der Hierarchie von gesellschaftlichen Schichten betrachtet. Unter Rassifizierung fassen wir einen Prozess der Wissensbildung, bei dem die durch Ausgrenzungspraxis bedingten Benachteiligungen, die es in einer demokratischen Gesellschaft eigentlich nicht geben sollte, erklärt und legitimiert werden, nach folgendem Erklärungsmodus: Dass es bestimmte Gruppen nicht zur Gleichheit geschafft haben, liegt nach dieser Rationalisierung an ihren Eigenschaften, also an der vermeintlichen Tatsache, dass sie weniger intelligent, weniger ambitioniert oder gar faul seien. Bei diesem „rassistischen Wissen“ handelt es sich um gesellschaftlich geteilte Wissensbestände, nicht bloß um „Vorurteile“, also falsche Urteile verirrter Individuen. Dieses

² Vgl. Dewdney, Andrew et al.: *Britishness and Visual Culture*, London 2011.

³ Vgl. Terkessidis, Mark: *Psychologie des Rassismus*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 74–81.

Wissen funktioniert dabei wie ein umgedrehtes Spiegelbild: Wenn man die „eigene“ Gesellschaft selbst als zivilisiert, friedlich, gewaltfrei, philosemitisch, unsexistisch und schwulenfreundlich sehen möchte, dann erscheinen andere per se als unzivilisiert, grausam, gewalttätig, antisemitisch, frauenunterdrückend und homosexuellenfeindlich. Die Existenz des „rassistischen Wissens“ bedeutet im Übrigen nicht, dass Personen, die den betreffenden Gruppen zugerechnet werden, frei von den genannten Zuschreibungen sind oder solche Zuschreibungen in Bezug auf die wahrgenommene eigene oder andere Gruppen teilen. Unter dieser strukturanalytischen Fragestellung geht es vielmehr um den Prozess der Rassifizierung, in dem mittels bestimmter Merkmale eine Gruppe von Menschen als natürliche Gruppe festgelegt und zudem die Natur dieser Gruppe in einem Verhältnis zur eigenen Gruppe formuliert wird.

Antirassistisches Kuratieren muss folglich in zwei Richtungen agieren. Zum einen muss der Praxis der Ausgrenzung begegnet werden, zumal wenn die „Dienstleistung“ Ausstellung mit staatlichen Zuwendungen finanziert wird, die per se der gesamten Bevölkerung zugute kommen sollen.

Zum gegebenen Zeitpunkt sind die Einrichtungen alles andere als inklusiv: Alle Untersuchungen zeigen, dass fünf bis zehn Prozent der Bevölkerung solche Einrichtungen regelmäßig nutzen; Personen, die ganz überwiegend deutscher Herkunft sind und einen bildungsbürgerlichen Hintergrund haben. Das bedeutet allerdings nicht, das sei hier dazu gesagt, dass diese Besucher*innenschaft homogen wäre – darin finden sich sehr unterschiedliche, situativ bedingte Milieus mit unterschiedlichen Ansprüchen an Ausstellungen. Nun hört man aus den Kultureinrichtungen im deutschsprachigen Raum sehr oft das Argument, „Kultur“ sei eben ein Elitenprogramm, das die Angehörigen der Unterschicht nicht erreiche – „Kultur für alle“, so der Slogan der „neuen Kulturpolitik“ der 1970er-Jahre, sei eben nicht umsetzbar.

Ob das stimmt, muss hier nicht diskutiert werden, weil dieses Argument das Kuratieren nicht davon entbindet, unentwegt daran zu arbeiten, die Voraussetzungen für „Accessibility“ zu schaffen. Dabei geht es weder darum, die eigene Autorität als Kurator*in zu negieren, noch darum,

dem (wie auch immer festgestellten) kleinsten Nenner des populären Geschmacks zu folgen. Es geht dabei auch nicht ausschließlich um das Publikum und das „Audience Development“, sondern um den Prozess des Kuratierens selbst. In diesem Prozess können zahlreiche Punkte der Einbeziehung geschaffen werden, Kollaborationspunkte, etwa wenn es um die Entwicklung der Idee geht, die Erstellung des Konzepts, die Berücksichtigung der „Vermittlung“, die technische Planung, das Aufbauen der Ausstellung etc. Es geht also darum, das Kuratieren aus dem Raum des „Unter-uns-Seins“ herauszuführen. Allerdings kann Kuratieren auch nur leisten, was Kuratieren eben leisten kann, was bedeutet: Es kann die vorgängigen gesellschaftlichen Ungleichheitsverhältnisse nicht ändern. Antirassistisches Kuratieren muss sich nicht instrumentalisieren lassen, den Rassismus in der Gesellschaft quasi propagandistisch zu bekämpfen – relevant ist die Gewährleistung des Antirassistischen im Prozess des Kuratierens selbst. Und so kann das einer von vielen notwendigen gesellschaftlichen Ausgangspunkten werden, um Gleichheitsverhältnisse kuratorisch zu materialisieren.

ARBEITEN MIT VERSAMMELTEN

Ein weiteres, häufig genanntes Argument gegen solche Öffnungsprozesse im Kuratorischen sieht im Bereich des Ästhetischen einen Verstoß gegen die Freiheit der Kunst. Nun definiert etwa der deutsche Gesetzgeber die Kunstfreiheit äußerst weitgehend als schützenswertes und zu förderndes Gut. Allerdings hat der Gesetzgeber bislang nicht danach gefragt, wessen Kunst eigentlich diese Freiheit genießt. Die Definitionskriterien über „Kulturgut“ sind äußerst vage und vielmehr Bestandteil sozialer Arrangements: Wenn die Kultureinrichtungen nur von einer relativ überschaubaren Personengruppe genutzt werden, dann bildet diese Gruppe zugleich auch ein Netzwerk, das wiederum den sozialen Pool bildet, aus dem die Kunstschaffenden stammen, für die diese Institutionen zur Plattform werden können. Als Mustafa Akça 2011 durch das Projekt „Türkisch – Oper kann das“ an die Komische Oper in Berlin kam, stellte er fest: Im Kinderchor der Oper singt kein einziges Kind

mit türkischem Bezug. Angesichts der hohen Zahl von Bewohner*innen türkischer Herkunft in Berlin erschien das erstaunlich: Wie war es möglich, all die potenziellen Kandidat*innen fernzuhalten? Dies hatte natürlich mit den Netzwerken zu tun, aus denen Einrichtungen der Hochkultur gewöhnlich ihren Nachwuchs rekrutieren. Es bedarf also dringend der Erweiterung des Kreises von Kunstschaffenden. Zugleich wäre auch die Ebene der Wissensbildung und des Wissens in der Ausstellung selbst zu berücksichtigen, d. h., antirassistisches Kuratieren muss Objektivierung und Rassifizierung vermeiden. Auch an dieser Stelle erscheint die Kollaboration notwendig. Zweifellos können Objektivierung und Rassifizierung aus einer normativen Perspektive identifiziert werden, doch diese normative Perspektive – Gleichheit, Demokratie – kann in ihrer „Farbenblindheit“ die subjektiven Aspekte komplett verkennen. Die Macher*innen der einführend beschriebenen Ausstellung *Immer bunter* würden sich gewiss zu diesen Werten bekennen. Eine breiter angelegte Kollaboration hätte aber helfen können, die eigene Perspektive nicht nur nachhaltig zu hinterfragen, sondern auch das ins Spiel zu bringen, was Michel Foucault als „unterdrückte Wissensarten“ oder das „Wissen der Leute“ bezeichnet hat, also jene „nicht qualifizierten, ja geradezu disqualifizierten Wissensarten [...], die nicht zu verwechseln sind mit Allgemeinwissen oder gesundem Menschenverstand, sondern im Gegenteil ein besonderes, lokales, regionales Wissen [...] darstellen, das seine Stärke aus der Härte bezieht, mit der es sich allem widersetzt, was es umgibt“.⁴ Als Beispiel nennt Foucault etwa das Wissen der Psychiatrierten, der Kranken, der Delinquent*innen (manchmal auch jenes von Krankenschwestern*innen oder Ärzt*innen, wenn es sich vom Wissen der Medizin unterscheidet): Auf das antirassistische Kuratieren bezogen geht es somit um das Wissen, das aufgrund der marginalisierten Perspektive die Einsicht in die Mechanik von Objektivierung und Rassifizierung erwarten lässt.

Wie viele migrierte Künstler*innen hat beispielsweise Dragutin Trumbetaš schon in den 1970er-Jahren mit sei-

nem grafischen Werk *Wandel, Alltag und Urbanität* von Gastarbeiter*innen in Frankfurt am Main dargestellt und dafür eine eigenständige künstlerische Darstellungs- und Rechercheweise entwickelt. Solch eine Perspektive aus dem „Rand“ mitten im Zentrum fehlte in den offiziellen Bildern. Stattdessen wurden migrantische Künstler*innen in Deutschland nur in Schubladen wie „Gastarbeiter“- , „Ausländer“- oder „interkulturelle Kunst“ halb sichtbar, für die sich höchstens die Abteilung Soziokultur zuständig sah. Einige von ihnen widersprachen diesen Korsetts, wehrten sich gegen kuratorische Ordnungseingriffe am eigenen Werk und forderten ihr Recht auf Selbstdefinition; Trumbetaš etwa brach eine Ausstellungspräsentation kurz vor deren Eröffnung ab.

Im deutschsprachigen Europa hat es zwar „Kämpfe der Migration“ (Manuela Bojadžijev) gegeben, allerdings keine vergleichbare Bewegung wie in den USA und vor allem keine, die Interpretationskriterien (für Rassismus) oder eine Erinnerung an Ausschlüsse und Kämpfe geschaffen hat. Um mit dieser Leerstelle kuratorisch umzugehen, um multiperspektiviertes Wissen zu schaffen, ist Kollaboration ein sinnhaftes Prinzip. Im Kontext der Kulturarbeit muss Kollaboration aber umso genauer reflektiert werden – die Gefahr liegt darin, nur Personen und Organisationen einzubeziehen, die von vornherein die bereits hegemonialisierte Perspektive stützen und den Fokus dabei nicht auf gleichberechtigten Einbezug setzen.

KURATIEREN DES WISSENSÜBERSCHUSSES

Die Kritik an Kulturinstitutionen und die Kämpfe der Migration um Sichtbarkeit im Masternarrativ, um Entscheidungsrecht an Darstellungen, dehierarchisierenden Wissensprozessen und Personalveränderungen machen deutlich: Die offiziellen Repräsentationsplattformen beziehen sich nicht ausreichend auf die Vielheit von Subjektivitäten, die eine Gesellschaft formen. Wie und wer entwirft Visionen

⁴ Foucault, Michel: *Historisches Wissen der Kämpfe und Macht*, in: ders., *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, S. 60.

zu einem anderen, neuen Museum? Wie wird eine gerechte Verteilung bei der Produktion von Multiperspektivität möglich?

Trotz kategorisierter Peripherisierung sind längst viele kulturelle Formen und Plattformen entstanden, die mit multiperspektivischen Erzählungen, enthierarchisierenden Geschichtsbildern und selbstbestimmten Geschichts-/Darstellungen interessante Neuentwürfe der Kulturarbeit umsetzen.

DOMiD hatte bereits zur Vereinsgründung Trumbetaš' Arbeiten erworben, um damit auch eine Dokumenten- und Objektsammlung aufzubauen, die den Grundstock für den Verein Migrationsmuseum in Deutschland e. V. bildete.

Dessen Museumsvision war von Beginn an, ein Museum nicht für und über Migrant*innen, sondern über das Einwanderungsland Deutschland zu schaffen und damit eine neue Erinnerungskultur zu ermöglichen. Das Ziel war dabei ein gänzlich anderes Museum, ein „Laboratorium der Selbstermächtigung und Partizipation von Migrant/innen“⁵ und ein Raum der gleichberechtigten Autor*innenschaft, wie Aytaç Eryılmaz, Gründungsmitglied und erster Geschäftsführer von DOMiD, immer wieder betonte. Ab 2015 wurden neue strategische Schritte zur Realisierung des Museumsprojekts unternommen mit einem Konzept, das einen Themenpark mit einem Gebäudeensemble auf einer Brücke vorsieht.⁶

Im Rückblick auf das Museumsprojekt von DOMiD sind die ersten Ideen bis zum aktuellen Konzept immer wieder im vernetzten Arbeiten mit unterschiedlichen Konstellationen entstanden. Diese Arbeitsweise ist auch kennzeichnend für den Verein Génériques, der 1987 von vor allem eingewanderten Intellektuellen zur Forschung und als Organisation für Kulturprojekte über die Migration in Frankreich gegründet wurde. Der Verein arbeitete von Beginn an mehrgleisig und auf verschiedenen Ebenen. Neben eigenen Ausstellungs-, Sammlungs- und Forschungsarbeiten berät Génériques landesweit Privatpersonen, kleinere Organisationen und Gruppierungen über Archivierung und Erschließung eigener

Quellen. Génériques kooperiert mit diesen Gruppen sowie mit nationalen Akteuren und hat dadurch breite Recherche-, Deponier- und Professionalisierungsmöglichkeiten geschaffen. Vernetzung erweist sich somit als eine sinnvolle Strategie, um den eigenen Handlungsrahmen zu erweitern.

Vernetzung und Kollaboration ermöglichten beiden Organisationen, den Sammlungsaufbau und Recherchearbeiten zu multiplizieren.

GEFÜGE FÜR VERSCHIEBUNGEN

Multiplizierung auf unterschiedlichen Ebenen ist gerade bei selbstorganisierten, kleineren und nonzentralen Projekten und Plattformen eine Praxis und oft unumgängliche Notwendigkeit, um mit sehr knappen Ressourcen umzugehen. Beispielsweise basiert im Berliner Theater X das Organigramm nicht auf einer Pyramide mit nur einer Person an der Spitze, die alle Entscheidungsmacht innehat. Vielmehr besteht die Leitung des Theater X aus einer Arbeitsgemeinschaft Jugendlicher, die gemeinsam über alle Bereiche des Theaters entscheiden; zentrale Angelegenheiten beschließen Jugendliche und Mitarbeiter*innen des JugendtheaterBüro Berlin zusammen als Genossenschaftsbetrieb.

Auch die Leitung von Wienwoche, einem Kunst- und Kulturfestival in Wien, besteht aus mehreren Personen, die sowohl die künstlerische Leitung als auch die Geschäftsführung gemeinsam übernehmen. Für das jährliche Festival gestaltet das Team eine öffentliche Ausschreibung und adressiert explizit: „Künstler*innen, Arbeitende, Geflüchtete, Kulturschaffende, Aktivist*innen, Forscher*innen, Studierende, Migrant*innen, Arbeitslose, alle mit oder ohne Staatsbürgerschaft, Aufenthaltsgenehmigung oder Arbeitserlaubnis, Personen jeglichen Geschlechts, Alters oder Größe beteiligt euch an der WIENWOCHE!“⁷ Um Kulturschaffenden mit wenigen oder keinen Vorerfahrungen im Kunst-/Kulturfeld

⁵ Eryılmaz, Aytaç: Ein Migrationsmuseum in Deutschland – kulturpolitische und soziale Bedeutung, Vortragspapier für die Konferenz „Expert Meeting on Migration Museums“, Rom, 23.–25.10.2006, S. 6.

⁶ Vgl. DOMiD e. V.: Auf dem Weg. Ein Forum für die Zukunft: Das zentrale Migrationsmuseum, Köln 2016.

⁷ <http://www.wienwoche.org/de/465/projekte> (Zugriff: 8.1.2017).

Beteiligung konkret zu ermöglichen, sind viele Hilfestellungen und Informationen über Einreichungskriterien, Auswahlprozess und -gremium auf der Website publiziert. Zudem veranstaltet das Leitungsteam öffentliche Informationstermine, ist darüber hinaus für die Beratung der Antragsstellenden erreichbar und unterstützt Teilnehmende auch während des Produktionsprozesses. Das Festival dreht sich nicht um vordefinierte künstlerische Aspekte, sondern um Prozesse, bei denen gesellschaftspolitische Handlungsräume entstehen. Zu dieser Art von Kollaboration gibt es in den USA schon mehr Erfahrungen und interessante Beispiele, etwa anlässlich der Ausstellung *Chicano Art. Resistance and Affirmation, 1965–1985* in der Wight Art Gallery der Universität von Los Angeles (UCLA).⁸ Das „Advisory Committee“ der Ausstellung bestand über ein Jahr lang aus vierzig bis fünfzig vornehmlich „Chicano scholars, artists, and administrators“, die auch einen grundsätzlichen Rahmen für das Kuratieren festlegten, in dem etwa darauf bestanden wurde, dass es um Kunst gehen müsse (und nicht etwa um ethnische Artefakte) und dass die „Chicano sensibility“ in Installation, Design und Kommunikation berücksichtigt werden solle. Nun ergaben sich die Forderungen direkt aus dem hochpolitisierten Milieu der Chicano-Bewegung in den Vereinigten Staaten von Amerika – ein quasi geschultes Bewusstsein der Beteiligten konnte also vorausgesetzt werden.

KOLLABORATIVES KURATIEREN

Im kulturinstitutionellen Gefüge eines Museums führt das kollaborative Kuratieren zu einer Fokusverschiebung vom Endprodukt hin zu den Entstehungsweisen. Eine museale Praxis, die über den eigenen sozialen Tellerrand hinaus eine gesellschaftsbreite Bedeutsamkeit mit guten Ergebnissen beabsichtigt, sollte zunächst mit einem Bruch gängiger und routinierter Verfahrensweisen bei der Displayproduktion beginnen.

Besonders deutlich wurde dies bei der Arbeit an einem Museumsdisplay über die skrupellose Mord- und Bombenanschlagsserie des NSU, des sogenannten „Nationalsozialistischen Untergrunds“. Bis zur Enttarnung der Mörder im Jahr 2011 wurden die Opfer und ihr gesamtes Umfeld trotz fehlender Belege beschuldigt, in die Mord- und Anschlagsumstände krimineller Machenschaften „unter Migranten“ verwickelt zu sein und somit im Grunde eine eigene Verantwortung für die Taten zu tragen. Obwohl sämtliche Ermittlungen in diese Richtung ergebnislos blieben, wurden die vielen Aussagen zu den tatsächlichen Tätern aus rechtsterroristischen Gruppierungen nicht verfolgt und Hinweise auf rassistische Tatmotive delegitimiert. Es bildete sich ein Blickregime auf die Morde, auf dessen Basis staatsvertretende Organe und gesellschaftsvertretende Repräsentationsforen die Opfer ausgliederten und als imaginierte nicht dazugehörige Aliens festschrieben. Die Wiederholungen des institutionellen Rassismus hatten massiv nachhaltige soziale Folgen für Angehörige und bewirkten eine soziale Ausgliederung, die bis in die Gegenwart auf die Darstellungsmodi und Aufklärungsziele zum NSU-Komplex wirkt. Denn die Perspektive der Beschädigten wird weiterhin marginalisiert; die bisherigen Medienberichte und die meisten Kunstprojekte personalisieren vor allem das Staatsversagen und objektivieren die Opfer.

Kuratorisch eine Darstellung zu erarbeiten, bei der die vermeintlich „objektive“ Perspektive – welche sich als einseitig und vor allem falsch herausstellte – gebrochen und eine kulturelle Subjektivität ermöglicht wird, ist nur durch den bedingungslosen Einbezug der bislang verunsichtbarten Beteiligten möglich. Für das Konzept eines Ausstellungsdisplays hat eine Kuratorin (Natalie Bayer, Koautorin dieses Artikels) am Münchner Stadtmuseum das Wissen von Hinterbliebenen der Münchner, die vom NSU ermordet wurden, zum Ausgangspunkt genommen: Warum wurden ausgerechnet Theodoros Boulgarides und Habil Kılıç für die Mordserie ausgewählt – zwei nicht besonders auffällige Bürger –,

⁸ Vgl. Griswold del Castillo, Richard/McKenna, Teresa/Yarbro-Bejerano, Yvonne (Hg.): *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965–1985*, Los Angeles 1991.

an urbanen, nicht jedoch zentralen Orten? Warum drückte die Gesellschaft das rechte Auge zu, obwohl offensichtlich rassistische Motive eine Rolle spielten? Warum wurden und werden Menschen, die institutionellen Rassismus erkennen, als migrantische Stimmen nicht gehört? Warum normalisiert die Gesellschaft Rassismus selbst auf Ebene von inferioren Lebensmittel-/Bezeichnungen der Mordserie? Wer ist Adressat bei rechtsterroristischen Morden und Anschlägen? Der erste kuratorische Schritt lag darin, in persönlichen Kontakt mit Angehörigen zu treten, die staatliche Institutionen als nicht vertrauenswürdige Organe erlebt haben. Die Idee, Morde an Familiengliedern in einem Museum als öffentliche Erzählung zu historisieren, wurde dadurch erklärungs-würdig und ein Gegenstand der Aushandlung, die eine Transparenz über den institutionellen Ablauf und Lösungen für neue Anforderungen erforderte: Wie wird Geschichte vor und hinter der Ausstellungsbühne geschrieben? Wie kann Entscheidungsmacht über persönliche Erinnerungsstücke in der Hand von Objektbesitzer*innen bleiben, obwohl der institutionelle Rahmen dies nicht vorsieht? Im Schluß wurde ein Umgang mit diesen Fragen gefunden, die quer zum gängigen Museumsablauf stehen. Durch die Kollaboration wurden die Beschädigten und die Kuratorin zu Involvierten des Displays und entschieden über Inhalte, über Exponate sowie über den Ausstellungsort im Museum trotz eingeschränkter Handlungsrahmens.

Die Angehörigen der Ermordeten nahmen dabei fast wie andere Museumsmitarbeiter*innen eine Position als Aushandlungsinstanz ein, beispielsweise in Bezug auf die Produktion aller Ausstellungstexte.

NEURAHMUNGEN FÜR EINE ANTIRASSISTISCHE KULTURINSTITUTION

Beim antirassistischen Kuratieren entwickeln Beteiligte gemeinsam Displaybedeutungen und Erzählungen, die nicht dem klassischen Prinzip von in sich abgeschlossenen

Erklärungen folgen. Was bedeutet das „Gemeinsame“ bei hierarchischer Handlungs- und Entscheidungsmacht? Die Angehörigen von Theodoros Boulgarides forderten von der Kuratorin keine derartige Arbeitsweise; sie forderten nicht, die Erzählungen und die Gestaltung selbst zu schaffen oder zu entscheiden. Sie forderten keine Gesten zur vermeintlichen Wiedergutmachung des Unveränderbaren.

Vielmehr konfrontierten sie die Kulturinstitution immer wieder mit der Frage „Warum?“. Dadurch entstand eine noch andauernde Konversation, bei der die Rollen zwischen Sprechenden und Zuhörenden, Fragenden und Antwortenden, Gestaltenden und Beobachtenden veränderbar bleiben können. Für die Museumsmitarbeiterin (Natalie Bayer) bedeutet kollaboratives Kuratieren, Ideen, Konzepte und die eigenen Positionen nicht hinter oder vor, sondern neben die Einbezogenen zu stellen und miteinander zu handeln.⁹ Das Ausstellungsdisplay im Münchner Stadtmuseum gibt weder vor, den Hinterbliebenen eine Stimme zu geben, noch, tatsächliche Gerechtigkeit im Sinne der Geschädigten herstellen zu können. Das Display ist aber auch keine Erzählung über die ausschließliche Opferschaft. Vielmehr versammelt es das Wissen verschiedener Menschen, die in Zusammenhang mit dem NSU-Komplex marginalisiert sind, und schafft damit eine stadtgeschichtliche Erzählung über die Migrationsstadt München.

Das Ziel des kollaborativen Kuratierens liegt also darin, die Museumspraxis zu demonopolisieren. Dazu sind dehnbare und „auffaltbare“ Organisationen notwendig, die nicht in geschlossenen, vordefinierten Abläufen eingeeignet sind. Bei Kollaboration liegt der Fokus auf dem Prozess vor der Erstellung des Ausstellungskonzepts, vor der Displayumsetzung, vor dem musealen Erzählen – eine entsprechende Museumspraxis entwirft dann eine administrative Übersetzung mit den Positionen aller Involvierten. So kommt es notwendigerweise zu situativen Rollenveränderungen und Verschiebungen. Dieses antirassistische Kuratieren ist somit eher als fragende, suchende, sich in Bezug setzende und sich entwickelnde Praxis zu beschreiben.

⁹ Ähnlich beschreibt Ayşe Güleç, Mitbegründerin der Initiative 6. April und des Aktionsbündnisses NSU-Komplex auflösen, ihren Zugang.

Wie und ob kollaboratives Kuratieren Einfluss auf Gesellschaftszustände, Politiken und Debatten nimmt und diese verändern kann, sind spekulative Fragen. Eine „Umprogrammierung“ des Kuratierens im Museum für eine antirassistische, gleichberechtigte Gesellschaft kann ein Versuch und eine Übung sein, die Architektur des Regierens und Machtverhältnisse zu verändern. Zugleich kann die Ungleichheit von Sprecher*innenschaft bei Kollaboration nicht übergangen werden, solange kein chancengleicher Zugang zu sozialen, kulturellen und ökonomischen Ressourcen möglich ist. Und trotzdem ist antirassistisches Handeln auch im Gefüge eines Museums möglich. Das Potenzial des kollaborativen Kuratierens liegt darin, viele Menschen zu versammeln und die unterschiedlichen Positionalitäten zu multiplizieren. Doch für das Wissen, den Ideenreichtum und den überbordenden Handlungswillen von „Marginalisierten“, auf die die Kulturinstitutionen dringend angewiesen sind, müssen neu organisierte Formen entwickelt werden. Häufig genannte Befürchtungen, dass eine solche Ausrichtung am Gegenstand dessen, was Museen leisten sollen und können, vor-

beigehe und einen wissenschaftlichen oder künstlerischen „Qualitätsverlust“ bedeute, verweisen auf verharrende Modelle einer geschlossenen Museumsbox. Aber gerade in der Gegenwart verschärfter gesellschaftlicher Spaltungen mit Kontinuitäten und Reformierungen von Rassismus ist eine Umschichtung des Museums notwendig. Die Struktur von Repräsentation erscheint dabei immer unpassender, da die Idee der Vertretung, der Darstellung und der Einheitlichkeit auf einem Gruppenbegriff basiert, der reduktionistisch, selektiv und limitiert ist. Die moderne Demokratie ermöglicht darin zwar eine gewisse Heterogenität, die jedoch nach vordefinierten Kriterien beschränkt wird. Darin ist kein Raum für die reale überbordende Vielheit denkbar. Kollaboratives Kuratieren kann somit eine Organisation der kuratierten Kollaboration und Dereduktion schaffen. In einer Kulturinstitution, die sich diesem Prinzip konsequent verschreibt, wäre ein explizit antirassistisches Kuratieren nicht mehr notwendig. Dann kann das gemeinsame Interesse an Inhalten, Ideen, Verbesserungen und Veränderungen im Vordergrund stehen und: eine interessante Kulturarbeit.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2018

Band/Volume: [11](#)

Autor(en)/Author(s): Bayer Natalie, Terkessidis Mark

Artikel/Article: [Über das Reparieren hinaus 203-211](#)