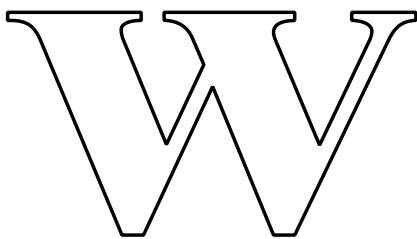


154

LOTTE  
ARNDT

EINE  
SCHWELLE  
BEWOHNEN



Wenn wir eine Schwelle überschreiten, überqueren wir eine angenommene oder reale Grenze. Wir befinden uns auf der einen oder auf der anderen Seite, sind drinnen oder draußen. Wir gehören dazu oder sind ausgeschlossen. Wir geraten in einander widersprechende Alternativen. Die Schwelle, die überschritten wird, erscheint wie ein strukturierendes Element, das nicht berührt werden muss, um zu trennen. Sie kann zu einer Grenze werden, die den Übergang unmöglich macht – die Schwelle, die zu hoch ist, zu einschüchternd, um sie zu überschreiten, zu bestimmt durch offizielle oder inoffizielle Zugangscodes, staatliche Papiere, hoheitlich bestimmte Zugehörigkeiten – eine Grenze, die verwehrt, zurückhält, zurückdrängt, trennt.

Würden wir die Schwelle jedoch bewohnen, so erschiene sie bis ins Unendliche teilbar. Unaufhörlich würde sie sich verschieben, sich an den vernähten Rändern zersetzen, die, gleich einer gestrichelten Linie, beweglich und wandelbar sind. Unablässig würde sie die Übergänge vervielfachen, die sich in dem Moment, da sie sich abzeichnen, schon wieder auflösen. Sie wird nie ein beständiges, stabiles Fundament hervorbringen, sondern als ein opakes Gebiet ohne Gewissheiten erscheinen, das bisweilen in tausend schillernde Teile zersplittert.

Dieser Text lädt dazu ein, zu einem kuratorischen Projekt zurückzukehren, das ich im Herbst 2016 im Pariser Kunstraum Villa Vassilieff orchestriert habe. Es bestand darin, die Frage des Beheimatet-Seins von einem konkreten Ort aus zu untersuchen. Dafür haben wir zwei Bereiche zusammengebracht, die zunächst nur entfernt miteinander zu tun zu haben scheinen: einige Ideen für den Umgang mit patrimonialisierten Objekten in Museen, in erster Linie ethnografischen und naturkundlichen Exponaten, und das Grundbedürfnis zu wohnen im weitesten Sinne, als *Conditio sine qua non* für soziale Wesen, in jener Gesellschaft teilzuhaben, in der sie leben.

Diese Gegenüberstellung nimmt eine fundamentale Ungleichheit zum Ausgangspunkt: Während es derzeit zahlreichen Menschen unmöglich ist, in Sicherheit zu leben, prekäre bis lebensbedrohliche Verhältnisse in den wettbewerbsorientierten neoliberalen Ökonomien zunehmen, mörderische Grenzregime, repressive Nationalstaatspolitiken, deregulierte

Umweltbedingungen und bewaffnete Konflikte die Lebensbedingungen vieler Menschen bestimmen, sind Museen in der Lage, geschützte Räume zu schaffen, in denen die Objekte, die sie beherbergen, gehegt und gepflegt werden. Ausstellungen in Museen profitieren heute von einer privilegierten Situation: Ein drastisches Beispiel ist der scharfe Gegensatz, der sichtbar wurde, als im Sommer 2015 in den Straßen von Paris tausende Geflüchtete von den französischen Autoritäten mit Schlagstöcken, Wasserwerfern und Tränengas drangsaliert und vertrieben wurden. Zur gleichen Zeit begab sich der damalige Präsident François Hollande persönlich in die Depots des Louvre, um die Evakuierung der Kunstwerke sicherzustellen, die vom steigenden Pegelstand der Seine bedroht waren.

Die Entstehung des Museums als öffentlicher Ort, der sich der Bildung aller Bürger\*innen und der Kanonisierung einer kollektiven Geschichtsschreibung verschreibt, fällt zeitlich mit der Französischen Revolution zusammen. Sie ist eng mit den Versprechen des republikanischen Universalismus verbunden, und diese Gründungsideologie soll noch heute den sozialen Zusammenhalt der französischen Gesellschaft garantieren: ein Versprechen, mit dem gerade der Museumsbetrieb nicht selten bricht. So wurden zahlreiche Exponate in Kontexten akquiriert, die von starken Machtasymmetrien geprägt waren, wie dem Kolonialismus. Während die Objekte dem kulturellen Erbe Frankreichs einverleibt wurden, werden viele Angehörige ihrer Herkunftsgesellschaften hingegen illegalisiert, kriminalisiert und aus dem französischen Staatsgebiet abgeschoben. Völlig im Widerspruch zu ihrem öffentlichen Kulturauftrag haben sich Museen zudem mehr und mehr darauf spezialisiert, ihre Ausstellungen zu vermarkten, um Tourist\*innen-Ströme durch ihre Einrichtungen zu leiten. Im Zuge dieser Entwicklung werden die Sammlungen als eventisierte Kulturstätten in ökonomische Ressourcen verwandelt, die im Wettlauf der Metropolen um das Interesse des zahlenden Publikums zum Einsatz kommen.

Zeitgleich werden die politischen Versprechen aus dem 18. Jahrhundert in der heute politisch, wirtschaftlich und kulturell zunehmend polarisierten Gesellschaft auf den Prüfstand gestellt. Der republikanische Universalismus und seine Institutionen

geraten immer öfter in Verdacht, weniger zur Überwindung sozialer Ungleichheit beizutragen, als diese vielmehr zu verschleiern. Wenn Exponate in eben jenem Kontext in die Sammlungen integriert und zu unantastbarem Kulturerbe erklärt werden, wie müsste dann eine Sammlung beschaffen sein, die mit Blick auf eine Gesellschaft gedacht wird, in der eine Kultur der Offenheit, der Transformation, des Zusammenlebens, des Schutzes und der gegenseitigen Sorge überwiegt?

## **Verbindungen von der Villa Vassilieff her denken**

In diesem Projekt haben wir versucht, ortsspezifisch zu arbeiten, was eine Herausforderung war, denn heute ist die Gegend um Montparnasse im Pariser Süden sehr bürgerlich und fern von jenem Bohème-Leben, das die Stadt- und Kunstgeschichte für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts beschreibt. Damals war die heutige Villa Vassilieff das Atelier der Künstlerin Marie Vassilieff und Schauplatz der Zusammenkünfte der Avantgarde, einschließlich ihrer primitivistischen Strömungen (vgl. Richard 2016; Archer Straw 2000; von Lintig, Pinther, Wendl 2006; Gikandi 2006). Vassilieff partizipierte mit ihrer Malerei aktiv am Kubismus und war mit ihren Skulpturen und vor allem ihren Puppen an der Neuinterpretation handwerklicher und volkstümlicher Formen durch die Modernisten beteiligt (vgl. Gonnard, Lebovici 2007). Von der Villa ausgehend kann man auf dieser Grundlage eine Verbindung zum Musée du Trocadéro (dem ethnografischen Museum von Paris, gegründet 1882) herstellen, das ab 1937 zum Musée de l'Homme wurde.

Diese Institution mit seiner komplexen und widersprüchlichen Geschichte verwahrt zahlreiche Objekte, die zu Kolonialzeiten oft unter asymmetrischen Bedingungen angeeignet wurden – so die 3500 Exponate, die in Folge der Dakar-Dschibuti-Mission 1931–1933 nach Frankreich gebracht wurden und die lediglich den bekanntesten Teil darstellen. Zugleich galt die Einrichtung als Multiplikatorin einer universalistischen Auffassung der Menschheit und als solche den rassistischen Theorien der 1930er Jahre entgegengestellt – jedoch

nicht ohne sich in einem elaborierten kulturellen Differentialismus zu üben.<sup>1</sup> Spuren dieses Denkens sind heute allorten in den Räumen des Musée de l'Homme zu sehen. So unterteilt sich die Dauerausstellung seit seiner Wiedereröffnung im Jahr 2015 in drei Kapitel, die einem berühmten Gemälde von Paul Gauguin entlehnt sind, das zwischen 1897 und 1898 auf Tahiti entstanden ist: *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (Wo kommen wir her? Was sind wir? Wo gehen wir hin?). Auf Gauguin, seine erotisierte und projektive Idee der Südsee und den kolonialen Kontext, der seine Pazifik-Aufenthalte ermöglichte, wird nirgends hingewiesen. Exotismus bewohnt die Museumsräume wie ein schweigender Dauergast.

Ein Jahrhundert nach der primitivistischen Euphorie werden ethnografische Exponate weiterhin in repräsentativer oder ästhetisierender Perspektive ausgestellt – auch wenn der Großteil in den Depots verbleibt, wo die Objekte mit Insektiziden und anderen Konservierungsmitteln gegen den Verfall bewahrt werden.<sup>2</sup> Im System der Patrimonialisierung erlangen Ausstellungsobjekte in französischen Sammlungen einen Status der Unveräußerlichkeit. Die Institutionen, in deren Besitz die Objekte sind, sind juristisch gesehen die Eigentümerinnen, denen die Interpretation und Verfügung über die Artefakte obliegt. Diese Kontrolle ist umso problematischer, wenn es sich um kulturell „sensible Sammlungen“ handelt. Nach Britta Lange sind das solche Sammlungen, die einen sensiblen Umgang erfordern, weil es „Menschen außerhalb der Museen und Sammlungen gibt, die davon betroffen sein können, etwa Nachfahren oder Rechtsnachfolger\*innen, sensibel auch im Sinne des englischen ‚sensitive‘, das empfindsam, fühlend bedeutet“ (Lange 2011: 18). Die Sammlungen können liminale Objekte enthalten, die auf der Schwelle von Subjekt und Objekt verortet sind: menschliche Überreste oder ausgestopfte Tiere, die eine besondere Behandlung, die Erforschung ihrer Provenienz und eventuell Beisetzung oder Restitution erfordern. Sensibel sind aber vor allem die „Umstände ihrer Beschaffung und Herstellung [...]“: Sensible

<sup>1</sup> Diese Sammlungen befinden sich heute zu unterschiedlichen Teilen im Musée du quai Branly, im Mucem — Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée und im neuen Musée de l'Homme. Ein Teil der anthropometrischen Sammlungen verbleibt im Muséum national d'Histoire naturelle.

<sup>2</sup> Siehe das Video *Forms of Absence* (2014) von Kapwani Kiwanga sowie Deliss 2016.

Objekte gelangen meist nicht unter Zustimmung der Betroffenen in Museen, sondern wurden gestohlen, erpresst, unfair erhandelt, im Geheimen ausgegraben und abtransportiert“ (a. a. O.: 19). Zentral an der Idee der sensiblen Sammlung ist, nicht so sehr auf die materiellen Charakteristika der Objekte als vielmehr auf die Umstände des Sammelns hinzuweisen. So kann auch ein Medium wie ein Tonsample sensibel sein, beispielsweise wenn es der Träger einer Stimmaufnahme ist, die ohne Zustimmung oder unter Zwang entstand.

Nachdem es in den vergangenen Jahren nur in Einzelfällen Restitutionen gab und eine internationale Konferenz im Jahr 2008 am Musée du quai Branly kaum nennenswerte Veränderungen in der Praxis der Konservierung und Ausstellung menschlicher und tierischer Überreste in französischen Museen brachte, begannen in den vergangenen Jahren einige Initiativen, den Status Quo in Frage zu stellen. So fordert etwa die Republik Benin derzeit vernehmlich die Rückgabe eines Teils der Kulturgüter, die aus ihrem Staatsgebiet stammen, und leitete damit einen Paradigmenwechsel den letzten Jahrzehnten gegenüber ein (Royer 2016). Der Schriftsteller und Journalist Brahim Senouci prangert den Verbleib einer Reihe Schädel algerischer Kämpfer im Musée de l'Homme an, die in der Schlacht von Zaatcha 1849 im Widerstand gegen die Kolonialisierung durch die Franzosen enthauptet wurden (Moussaoui 2016). Eine Wissenschaftlerin in Casablanca forscht zu den Schädeln von Madagassen, die sich im Pariser Muséum national d'Histoire naturelle befinden (Boyer-Rossol 2016). Und es werden kritische Stimmen gegen die neue Dauerausstellung im Musée de l'Homme laut, die in einer großen Installation Gipsabgüsse der Gesichter von Personen zeigt, die im Rahmen rassistischer Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts entstanden sind (vgl. Schlanger 2016; Vayron 2016). Überraschend verkündete der französische Staatspräsident Emmanuel Macron im diplomatischen Alleingang im November 2017 auf Staatsreise in Ouagadougou, dass es untragbar sei, dass sich der Großteil der klassischen afrikanischen Kulturgüter außerhalb des afrikanischen Kontinents befinde (Dagen 2017). Welche Konsequenzen diese einseitige Erklärung haben wird, ist noch nicht abzusehen.



Eine kuratorische Residenz in einem Zentrum für zeitgenössische Kunst kann in diese problematischen musealen Praktiken nicht unmittelbar eingreifen. Im Gegenteil hat man es schnell mit einem institutionellen Gefüge zu tun, in dem Kultureinrichtungen in der gleichen Stadt sehr viel Vorsicht walten lassen, bevor sie sich zu den Praktiken anderer Institutionen öffentlich positionieren. Es stellte sich also die Frage, in welchem Maße eine Residenz zu einem Ort des Experimentierens werden kann, an dem sich neue Praktiken herausbilden können oder zumindest Ideen diskutiert und getestet werden können. Der Struktur dieser Residenz entsprechend, haben wir dies in zwei Schritten unternommen.

Der erste bestand aus einem mehrteiligen Programm im Winter 2016, das die Ausstellungspraxis des Musée de l'Homme und des Musée du quai Branly zunächst kritisch in Augenschein nahm und die Räume der Villa Vassilievff dazu nutzte, diese mit alternativen Konzepten und Möglichkeiten zu kontrastieren, die vor allem aus der künstlerischen Praxis kommen. Wir arbeiteten mit dem Netzwerk Cinema (Réseau cinéma)<sup>3</sup>, einer Struktur, in der Studierende aus sieben Kunsthochschulen zwei Jahre lang gemeinsam, aber dezentral daran arbeiten, wie Film als Medium gedacht werden kann, das die verdinglichende und objektzentrierte Tendenz der ethnografischen Museen unterläuft. Zu der großen Versammlung der Studierenden des Netzwerks luden wir den Museumsanthropologen Benoît de l'Estoile<sup>4</sup> ein, um die Geschichte und Schichten der Museen vor Ort mit uns aufzurollen. Wir wählten leichtes technisches Gerät, kleine Kameras und Tonrekorder, und operierten als fünfzigköpfige Gruppe mit einem mobilen Verstärker für die Sprecher\*innen, der es erlaubte, den Ton im Raum zirkulieren zu lassen. Als große Gruppe erregten wir so Aufmerksamkeit, konnten aber nicht wegen fehlender Drehgenehmigungen oder Ähnlichem an unserer kommentierten Visite gehindert werden – genau die niedrigschwellige Reibung, die wir für diesen ersten Besuch erzeugen wollten. Später diskutierten wir in der Villa Vassilievff künstlerische Strategien, mit denen in den vergangenen Jahrzehnten ethnografische

<sup>3</sup> [www.leslaboratoires.org/en/projet/reseau-cinema](http://www.leslaboratoires.org/en/projet/reseau-cinema)

<sup>4</sup> Benoît de l'Estoile ist Autor von mehreren zentralen Texten zur Geschichte und Kritik ethnografischer Museen. Siehe: de l'Estoile 2007 und 2015.

<sup>5</sup> Vortrag und Diskussion *Présences Inquiètes/Beunruhigende Präsenzen*, Villa Vassilievff, am 3. November 2016.

Museen in Unruhe gebracht wurden: Arbeiten von Fred Wilson, Lothar Baumgarten, Lisl Ponger, Trinh T. Minh-ha, Coco Fusco, Mathieu K. Abonnenc und Kapwani Kiwanga kamen zur Diskussion.<sup>5</sup>

Während die Studierenden mit diesen Debattenelementen zurück in die verschiedenen Städte fuhren, lief in der Villa das Programm in den folgenden Wochen weiter. Die Leitfrage blieb dabei, in Anlehnung an die Formulierung der Wiener Theoretikerin Nora Sternfeld im Band *Gegen den Stand der Dinge*: „Wenn das Museum also ein Ort voller versteinelter Konflikte ist, wie küssen wir sie und wie küssen sie uns wach?“ (Sternfeld 2016: 33). In dieser Frage ist eine Anspielung auf ein Märchen enthalten, also auf eine Form des Erzählens. Tatsächlich ist die Frage der Narrativität, wie wir die Dinge im Museum verstehen und wie wir über sie sprechen beziehungsweise sie im Film bearbeiten, ein zentraler Bestandteil des Projekts.

Als wenige Wochen später abermals Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen in der Villa zusammenkamen, gehörte es zu den Grundelementen der vorgestellten Projekte, die festen Rollen aufzubrechen. So sprach der Wissenschaftler und Kurator David Dibosa aus London über seine Erfahrung als Schauspieler in Wendelien van Oldenborghs Zwei-Kanal-Installation *La Javanaise* (2012). Die niederländische Künstlerin dreht im Tropenmuseum in Amsterdam entlang des Motivs der Waxprint-Stoffe, die von einer niederländischen Firma produziert, hauptsächlich in Westafrika vermarktet und getragen und in Indonesien hergestellt werden. Ebenso wie die Stoffe aus einer globalen Produktionskette hervorgehen, in der die Karten zwischen den einzelnen Akteur\*innen keineswegs gleich verteilt sind, sind die Bilder beständig in Bewegung. Sie teilen die gleiche Tonspur, während auf der Bildebene halbimprovisierte Dialoge über Mode und Markt stattfinden, Schubladen mit Stoffsamples geöffnet und inspiziert werden und die ehernen Hallen des Museums immer nur in Ausschnitten zu erahnen sind. Diese Bilder durchquert David Dibosa, der wie in einem Versteckspiel jedes Mal den Rahmen verlässt, sobald die Kamera ihn dingfest machen will, der sich also der Objektifizierung entzieht und dabei gleichzeitig der Kamera die Bewegung vorgibt.

Auch die Künstlerin Kerstin Stoll und die Kulturwissenschaftlerin Britta Lange bearbeiteten ihre Positionen in der Diskursproduktion. Nach mehreren ausführlichen Studien zu Lebendgipsabgüssen von Personen in kolonialen Kontexten (Lange 2013) entschieden sie sich, das Verfahren des Gipsabgusses im Detail zu untersuchen. Britta Lange wurde abgeformt, Kerstin Stoll dokumentierte den Vorgang künstlerisch und der Leiter der Berliner Gipsformerei Thomas Schelper begleitete das Projekt praktisch (Berner, Lange, Stoll et al. 2016) Hierbei ging es nicht darum, den Gewaltcharakter einer Abformung ohne Einverständnis der Person im kolonialen Kontext simulieren zu wollen. Vielmehr galt es, den Vorgang in seiner Materialität und seinen Etappen zu verstehen. Während in der neuen Dauerausstellung des Musée de l'Homme Dutzende Gipsmoulagen aus rassistischer Forschung gezeigt werden, entschieden sich Lange und Stoll die Bilder weitgehend dem Voyeurismus zu entziehen und eher über die Zerbrechlichkeit und Verletzlichkeit zu sprechen, die sowohl in der Situation der Abformung von Gesicht und Körper entsteht als auch in der Gespenstigkeit, dem eigenen Körper als Abguss zu begegnen.

In diesem ersten öffentlichen Teil des Projekts wurden also Ansätze zusammengebracht, die es erlauben, die Situation der Pariser Ausstellung im Musée de l'Homme zu problematisieren und einen unhinterfragten Status Quo mit kontextsensiblen Zugängen zu konfrontieren, welche die Machtasymmetrien, die im Museum am Werke sind, zum Ausgangspunkt nehmen. Die Kritik ist hier gerade deshalb möglich, weil sie nicht von der diskutierten Institution abhängig oder eingeeht ist. Zugleich liegt darin aber auch ihre Schwäche, denn obgleich sie sehr weitreichend koloniale Kontinuitäten und dominanzkulturelle Hegemonien beschreiben kann, ist ihr Hebel zu deren Veränderung beitragen zu können, sehr gering. Sie kann letztlich nur auf einen langsamen Lernprozess setzen, in dem die stetige Wiederholung von Forderungen (wie jener, die rassistischen Repräsentationen nicht in den Museen fortzuschreiben, die Hoheit über die Interpretation der Objekte nicht in kleinen, professionellen Gruppen zu monopolisieren und die Institutionen für ihre Sammlungen und ihre Geschichte Verantwortung tragen

zu lassen, auch im Sinn der Einrichtung von Stellen für Provenienzforschung, der Begleitung von Rückgaben, bzw. dem Richten von vergangenem Unrecht (Spivak 2008) in der Gegenwart) oder symbolische Interventionen mit der Zeit das Kräftefeld verschieben werden.

## **Von Reziprozität und Hospitalität, vom Scheitern und Gelingen**

Der zweite Teil des Projekts betraf die Institution Kunstzentrum direkter. Es ging hier darum, die Praxis der Villa Vassilieff selbst anzuschauen und sie im Kontext der Suche nach verantwortlichem Handeln in der Stadt zu situieren, also die Schwelle der Institution durchlässig zu machen, zu fragen, wie Innen und Außen in Beziehung zu setzen sind. Dabei war es zentral, Formen des Austauschs zu finden, die nicht nur theoretisch über die Bedingungen des Handelns referieren, sondern versuchen, diese selbst ins Werk zu setzen. Der Ausgangspunkt war wiederum ein historischer: Im Ersten Weltkrieg eröffnete Marie Vassilieff in ihrem Atelier eine Kantine, in der Künstler\*innen aus dem Pariser Viertel Montparnasse eine warme Mahlzeit erhalten konnten. Schnell entwickelte sich das Atelier zu einem sozialen Treffpunkt, da es als privater Ort erlaubte, den Restriktionen der Sperrspunde zu entgehen.

An dieser Geschichte war für uns interessant, wie Vassilieff ihren Arbeitsraum in eine öffentliche Ressource verwandelte. Während die Gesetze zu Kriegszeiten darauf abzielten, die Stadtbewohner\*innen zu vereinzeln, schuf die Künstlerin einen kollektiven Ort. Ganz im Sinne feministischer Bewegungen durchquerte sie geschickt die Grenzen zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit. Wir fragten, ob sich diese Strategie heute gegen die fortschreitende Umwandlung öffentlicher Ressourcen in private Reichtümer verwenden lässt? Ob sie eine Richtung weist, um sich gegen Verhältnisse zur Wehr zu setzen, die mit jedem Tag zur Einschränkung des öffentlichen Raums, zur wachsenden Zahl prekärer Existenzen und damit zur Zuspitzung der sozialen Krise beitragen?

Für den Philosophen Emmanuel Levinas spielt das Haus eine Schlüsselrolle in dieser Konstellation, da es Innen und Außen ineinander verschränkt. „Die bevorzugte Rolle des Hauses besteht nicht darin, Zweck der menschlichen Tätigkeit zu sein, sondern darin, ihre Bedingung und in diesem Sinne ihr Anfang zu sein. [...] Gleichzeitig draußen und drinnen, geht der Mensch hinaus, indem er eine Intimität verlässt. Andererseits öffnet sich diese Intimität in einem Haus, das in diesem Draußen steht“ (Levinas 2002: 217ff.).

Eher als einen physischen Raum bezeichnet das Haus nach Levinas eine Struktur, die empfangen kann und Schutz gewährt. Wie Judith Butler zeigt, wird (verantwortliches) Handeln erst unter bestimmten Bedingungen möglich, und es ist deshalb zentral, diese Bedingungen herzustellen (Butler 2015: 16). Hier-von ausgehend wandten wir uns von einer künstlerischen Praxis ab, die sich auf Objekte richtet und dachten in Anschluss an den Soziologen Henri Lefebvre die Frage der Gegenseitigkeit im Kontext der Stadt. „Die Stadt ist folglich Werk, eher einem Kunstwerk vergleichbar als einem simplen materiellen Produkt. Wenn es eine Produktion der Stadt und der gesellschaftlichen Beziehungen in der Stadt gibt, dann eher in Form der Produktion und Reproduktion von Menschen durch Menschen als in Form einer Produktion von Objekten“ (Lefebvre 2016: 82).

Welche Konsequenzen hat es für unsere Praxis, wenn wir das Intime und das Öffentliche als ineinander verschränkt begreifen? Das Kunstfeld enthält zahlreiche Mechanismen, die sozialen Ausschluss produzieren. Es kann bestimmt sein von esoterischen Ästhetiken und theoretisch bleibendem Sprechen, das sich selbst genügt: Wie können wir diese Grenzen verschieben und unser Schaffen aus kontrollierbaren und vorgezeichneten Zusammenhängen herausheben, in denen wir uns bewegen?

Wenn sich eine der zentralen politischen Fragen darum dreht, inwieweit wir fähig sind, Ressourcen in Gemeingut zu verwandeln, wird das Öffnen eines Raums, das Teilen von Wissen oder auch einer Mahlzeit selbst zur Grundlage von sozialem Zusammenhalt.

Es ist kein Zufall, dass zahlreiche Künstler\*innen des 20. Jahrhunderts solidarische Strukturen schufen. Was heißt es für eine kulturelle Einrichtung und jene, die sie bespielen, Gastfreundschaft zu verwirklichen? Wie können die in der Welt der Kunst ungleich verteilten Ressourcen im Rahmen alltäglicher Praktiken neu verteilt werden?

Bei der mehrwöchigen intensiven Vorbereitung der ein-tägigen Veranstaltung *Wenn ich von meiner Wohn-stätte sprechen soll, muss ich auch von der Wohnstätte des Anderen sprechen* (Kim 2010: 8) ging es nicht nur darum, Teilnehmende auszuwählen, die etwas zur Dis-kussion beizutragen haben. Vielmehr sollte die Ver-sammlung selbst in einem ganz praktischen Sinn als Ressource für die Beitragenden gedacht werden. Es galt, eine horizontale Form des Austauschs zu finden, in der Gegenseitigkeit und Gastfreundschaft entste-hen können, ohne dass sie zu lediglich symbolischem Kapital werden und somit ihre transformative Kraft verlieren.

Nach langwierigen Treffen mit den Mitarbeiter\*innen verschiedener Initiativen und Projekte des Pariser Südens haben wir schließlich eine moderierte Diskus-sion zwischen allen Anwesenden dieses offenen Treffens konzipiert, die einem sorgfältig vorbereiteten Leitfaden folgte und zugleich für spontane Beiträge, Vorschläge und Verschiebungen empfänglich blieb. Die in Brüssel lebende Cyberfeministin und Autorin Peggy Pierrot, die in Nantes lehrende postkoloniale Theoretikerin Emmanuelle Chérel, Virginie Bobin, die in der Villa Vassilieff für das künstlerische Programm verantwortlich ist und den Band *Composing Differences* (Bobin 2015) herausgegeben hat, und ich selbst mo-derierten den Tag. Die Einladungen konzentrierten sich auf Personen, die sich selbst mitten in der Konzeption eines Projekts oder einer künstlerischen Arbeit befanden und die ihrerseits Gäste einladen konnten. Es ging darum, Erfahrungen zu teilen, Fragen zu stellen und gemeinsam nach Antworten zu suchen – nicht da-rum, abgeschlossene Erfolge zu präsentieren. Während sich der erste Teil des Tages auf Projekte konzentrier-te, die Flucht und Rechte in der Migration zum Inhalt haben, ging es im zweiten Teil stärker um kollektive Arbeits- und Wissensformen.

Der Tag begann mit einem Austausch zu künstlerisch-politischen Initiativen, die zu Migration und Stadt arbeiten: Teilnehmende des Architekten- und Städteplaner\*innenkollektivs PEROU und des von Bruno Latour initiierten Programms SPEAP, in dem Künstler\*innen und Gesellschaftswissenschaftler\*innen nach gemeinsamen Formen für komplexe politische Fragen suchen, sprachen über verschiedene Interventionen, die von Publikationen bis zu städteplanerischen Entwürfen reichten, um an der repressiven französischen Flüchtlingspolitik vorbei Geflüchteten einen aufgeschlossenen Empfang zu bereiten. Die Kuratorin Victorine Grataloup zeichnete nach, wie die Stadt Paris in scheinbar horizontalen Projekten wie dem ehemaligen Krankenhausbau Les Grands Voisins Aufwertung durch kreative Zwischennutzung betreibt, während auf dem gleichen Gelände Geflüchtete die prekäre Reinigungsarbeit machen. Die Theoretikerin Emmanuelle Chérel berichtete von den *Rendez-vous demain* in Nantes, einer Initiative, die mit einem Schneeballsystem von Einladungen zu regelmäßigen Diskussionen die Solidaritätsnetzwerke am Staat vorbei organisieren und den Kreis der Beteiligten konstant in Bewegung zu halten versucht. Bei den Treffen werden unter anderem Filme gezeigt, die die laufenden Organisationsinitiativen an historische Revolten oder ihre künstlerische Dokumentation oder Projektion anzuwenden versuchen. Demgegenüber drehte der in Valence und Brüssel lebende mauretanische Filmemacher Hamedine Kane in seinem Beitrag die Perspektive um: Er stellte einen Ausschnitt aus seinem Dokumentarfilm über seinen Jugendfreund Alpha vor, der 2015 in Calais das Blaue Haus (La maison bleue) gebaut hatte und darin an einer Kunstschule im Flüchtlingscamp arbeitete, bis dieses im März 2016 vom französischen Staat zerstört wurde. Die Migrationsgeschichte des Filmemachers und seines Protagonisten wird hier dokumentarisch als ein (auch autobiografischer) Prozess des Entwerfens, Erfindens, Erstreitens, Errichtens erzählt, der durch das Motiv des Laufens zusammengehalten wird.

Mit der nächsten Präsentation wurde die Einheit des französischen postkolonialen Territorialgefüges zentrifugal in Frage gestellt. Die neukaledonische Künstlerin Nathalie Muchamad zeigte einen Ausschnitt ihres Films *Visitez une exposition*

*formidable et un jardin extraordinaire*, in dem sie den Pariser Jardin d'Acclimatation, in dem in den 1930er Jahren Menschausstellungen der neukaledonischen Kanaken stattgefunden hatten, in Beziehung zu den politischen Deportationen zwischen den verschiedenen französischen Kolonien setzt. Teil dieser Arbeit sind arabische Übersetzungen von Texten der französischen Revolutionärin Louise Michel, die nach der Niederschlagung der Pariser Kommune 1871 nach Neukaledonien deportiert wurde, zur gleichen Zeit wie die Widerständler\*innen gegen die französische Kolonisierung aus der algerischen Kabylei. Muchamad lud den Journalisten Khaled Sid Mohand ein, der ein Gedicht des algerischen Poeten Si Mohan U'Mhend vorlas, das zeitgleich mit diesen transnationalen Zusammenkünften antikolonialer und prokommunaler Aktivist\*innen in den französischen Strafkolonien entstand. Sie adaptierte ihren Film, um eine Performance des syrisch-palästinensischen Musikers Mohamed Jamous von der Gruppe Refugees of Rap zu integrieren, dessen Lied von vergleichbaren Zusammenkünften in syrischen Flüchtlingslagern handelt. Der ebenfalls anwesende Künstler Pierre Michelin, der selbst an einem Film zu den Zirkulationen politischer Gefangener zwischen den französischen Kolonien arbeitet, vor allem zu den Sträflingslagern in Französisch-Guayana, reagierte spontan auf die Vorstellung. Es entstand eine Diskussion, in der das 2018 stattfindende Referendum über den Unabhängigkeitsstatus von Neukaledonien, die gegenwärtige französische Flüchtlingspolitik und die Schwierigkeit für viele Künstler\*innen, mit ungesichertem Aufenthaltsstatus und ohne französische Sprachkenntnisse in der französischen Kunstszene Fuß zu fassen, zueinander in Beziehung gesetzt wurden, also ein Dialog, der weit über die Diskussion dieses Nachmittags hinausreichte.

Der zweite Teil des Tages widmete sich den Kunststrukturen selbst. Vorgestellt wurden Pariser Initiativen wie die „Künstler\*innenuniversität“ The Cheapest University oder UniverCité, ein von der Literaturwissenschaftlerin Myriam Suchet initiiertes und von Wissenschaftler\*innen getragenes Projekt mit dem Ziel, die Universitäten transdisziplinär zu gestalten und gesellschaftlichen Fragen zu öffnen, oder die freien Ateliers



des Künstler\*innensquats DOC im Osten von Paris. Virginie Bobin von der Villa Vassilieff brachte Mierle Laderman Ukeles' *Maintenance Manifesto* von 1969 mit. Die US-amerikanische Künstlerin fragt darin, wer nach beendeter Eröffnung eigentlich im Kunstraum aufräumt und wer, während sie unentgeltlich kreativ tätig ist, auf ihr Kind aufpasst. Auf dieser Grundlage erklärt sie die Sorge- und Hausarbeit zu ihrer künstlerischen Arbeit und fordert ihre Entlohnung. Wie Peggy Pierrot mit Hinweis auf afro-feministische Diskussionen unterstrich, sind es diese Fragen, die nicht nur die vergeschlechtlichten, sondern auch die rassistischen und klassistischen Schwellen des Kunstfelds in die Diskussion bringen. Im Anschluss daran entspann sich rasch eine Diskussion um die Arbeitsverhältnisse in Kontexten, in denen wir Kulturarbeiter\*innen in Kunstinstitutionen zwar viel über soziale Verantwortung sprechen, die meisten aber in ungesicherten Verhältnissen arbeiten: Schlecht oder nicht bezahlte Praktika, Kurzzeit- oder Werkverträge, Überstunden, keine gewerkschaftliche Vertretung sind in kleinen Kulturinstitutionen oft die Regel. Diese Bedingungen tragen zur Reproduktion von elitären und exklusiven Strukturen bei, denn sie stellen de facto soziale Zugangsbeschränkungen in das Kunstfeld dar.

Auch für die Veranstaltung selbst stellte sich die Frage, wie das beschränkte Budget eingesetzt werden sollte. Ein wichtiger Punkt war, Honorare bar auszahlen zu können, damit auch Personen ohne Bankkonto oder legalen Aufenthaltsstatus entlohnt werden konnten.<sup>6</sup> Neben einem kleinen Honorar für alle eingeladenen Teilnehmenden und ihre Gäst\*innen entschieden wir uns schließlich für ein gemeinsames Essen, das während der Diskussion öffentlich von den Künstler\*innen Thelma Cappello und Rafael Moreno vorbereitet wurde. Auch wenn diese Geste des gemeinsamen Mahls einen geteilten Rahmen schafft, ist es völlig klar, dass sie nicht die ungleichen Ressourcen ausgleicht, die bedingen, dass nur wenige einen ganzen Samstag in unentlohnter Diskussion verbringen können. Und dass diese Diskussion für einige eine symbolische Ressource darstellt, während sie für andere eine

<sup>6</sup> Siehe auch das Programm von Marie Moreau und Sarah Mekdjian zur Entlohnung von migrantischen Interviewpartner\*innen in akademischen Kontexten: *Mise en chantier d'une hospitalité potentielle depuis l'art et les sciences humaines*, September – Dezember 2016 Université Grenoble Alpes.

kurzfristige Bühne für ihre Arbeit bietet, auf die im besten Fall weitere Engagements folgen. Für wieder andere ist der Samstag im Kunstzentrum Teil ihres Arbeitsvertrags, ein Forum für die Verbreitung politischer Ideen oder eine verlängerte Form ihres Studiums.

Sie lässt sich also bearbeiten, die Schwelle der Kulturinstitutionen. Wie die meisten punktuellen Veranstaltungen bleiben die Effekte von Diskussionen wie der gerade beschriebenen, so unhierarchisch und sorgfältig sie auch vorbereitet sein mögen, allerdings sehr begrenzt. Sie können Phänomene benennen, Denkanstöße geben und versuchen Stimmen zu Wort kommen zu lassen, die nicht schon Teil dieser Diskurszusammenhänge sind. Damit aber grundsätzliche Veränderungen geschehen, ist langfristige strukturelle Arbeit nötig. Diese beinhaltet Programm- und Budgetentscheidungen zu treffen, die es erlauben, aus der Rennerei von einem Event zum nächsten Projekt auszusteigen, damit sorgfältige, tragfähige, verantwortliche Strukturen entstehen können, die es nicht nur ermöglichen, *anders* zu arbeiten, sondern eben auch, mit *Anderen* zu arbeiten: vor allem mit jenen, die nicht an den hochkompetitiven Selektionsprozessen für internationale Künstler\*innenkarrieren teilnehmen können oder wollen, sondern lieber lokal oder global nachhaltige Strukturen schaffen würden.

Die Residenz wurde gefördert vom  
Fonds PERSPEKTIVE des Goethe-Instituts.

## LITERATUR

- Archer-Straw, Petrine (2000): *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London; New York: Thames and Hudson.
- Berner, Margit; Lange, Britta; Stoll, Kerstin et al. (2016): „Verlorene Form. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit sensiblen Sammlungsbeständen.“ In: Haak, Christina und Helfrich, Miguel (Hg.): *CASTING. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, Heidelberg: arthistoricum.net. S. 175-185.
- Bobin, Virginie (2015): *Composing Differences. Imagining New Models for Knowledge Production and Exchange*. Paris: Les presses du réel.
- Boyer-Rossol, Klara (2016): „Le Muséum d'histoire naturelle abrite-t-il le crâne d'un roi malgache tué par la France au XIXe siècle?“ In: *Le Monde*. 12. August 2016.
- Butler, Judith (2015): *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge / London: Harvard University Press.
- Dagen, Phillipe (2017): „Arts: restituer son patrimoine à l'Afrique?“ In: *Le Monde*. 7. Dezember 2017.
- Deliss, Clémentine (2016): „Occupy Collections! Clémentine Deliss in conversation with Frédéric Keck on Access, Circulation, and Interdisciplinary Experimentation, or the Urgency of Remediating Ethnographic Collections (before it is really too late).“ In: *South as a State of Mind* #7. [http://www.documenta14.de/en/south/456\\_occupy\\_collections\\_clementine\\_deliss\\_in\\_conversation\\_with\\_frederic\\_keck\\_on\\_access\\_circulation\\_and\\_interdisciplinary\\_experimentation\\_or\\_the\\_urgency\\_of\\_remediating\\_ethnographic\\_collections\\_before\\_it\\_is\\_really\\_too\\_late](http://www.documenta14.de/en/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_in_conversation_with_frederic_keck_on_access_circulation_and_interdisciplinary_experimentation_or_the_urgency_of_remediating_ethnographic_collections_before_it_is_really_too_late)
- de l'Estoile, Benoît (2007): *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Éditions Flammarion.
- de l'Estoile, Benoît (2015): „A quoi sert un Musée de l'Homme? Vie et destins d'une utopie.“ In: Blanckaert, Claude (Hg.): *Le musée de l'Homme: histoire d'un musée laboratoire*. Paris: Musée de l'Homme. S. 238-259.
- Gikandi, Simon (2006): „Picasso, Africa and the Schema of Difference.“ In: Nuttall, Sarah (Hg.): *Beautiful/Ugly*. Durham: Duke University Press. S. 30-59.
- Gonnard, Catherine und Lebovici, Elisabeth (2007): *Femmes/artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*. Paris: Éditions Hazan.
- Royer, Marie: „Le Bénin réveille la notion de biens culturels mal acquis.“ In: *Le Point Afrique*. 2. August 2016.
- Kim, Hye-Ryung (2011): *Habiter. Perspectives philosophiques et éthiques. De Heidegger à Ricœur*. Straßburg: Université de Strasbourg.
- Lange, Britta (2011): „Sensible Sammlungen.“ In: Berner, Margit; Hoffmann, Anette und Lange, Britta (Hrsg.): *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*. Hamburg: Philo Fine Arts. S. 15-40.
- Lange, Britta (2013): „Prekäre Situationen – Anthropologisches Sammeln im Kolonialismus.“ In: Stoecker; Holger; Schnalke und Thomas; Winkelmann, Andreas (Hrsg.): *Sammeln, erforschen, zurückgeben. Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*. Berlin: Ch. Links Verlag. S. 45-68.
- Lefebvre, Henri; Althaler, Birgit (Übers.) (2016): *Das Recht auf Stadt*. Berlin: Edition Nautilus.
- Levinas, Emmanuel und Krewani, Wolfgang Nikolaus (Übers.) (2002): *Totalität und Unendlichkeit*. Freiburg und München: Verlag Karl Alber.
- Moussaoui, Rosa (2016): „Algérie: les crânes de l'amnésie.“ In: *L'Humanité*. 12. Juni 2016.
- Richard, Julie (2016): *Les poupées de Marie Vassiliéff (1884-1957): entre utopie et dystopie, les déploiements de l'effigie dans l'art expérimental des avant-gardes historiques*. Masterarbeit. Montréal; Québec: Université du Québec à Montréal. S. 80-87.
- Schlanger, Nathan (2016): „Back in Business: History and Evolution at the New Musée de l'Homme.“ In: *Antiquity* 90. S. 1090-1099.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Righting Wrongs*. Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Sternfeld, Nora (2016): „Der Objekt-Effekt.“ In: Griesser, Martina; Haupt-Stummer, Christine; Höllwart, Renate et. al. (Hg.): *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen* Wien: De Gruyter.
- Vayron, Olivier (2016): *Le nouveau Musée de l'Homme*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- von Lintig, Bettina; Pinther, Kerstin; Wendt, Tobias (Hg.) (2006): *Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.

