

## 4. Museen als Trainingsorte für Dissenstoleranz?

---

*Karen van den Berg*

### 1. Boykottismus und das Museum nach dem 7. Oktober

Die Soziologin Eva Illouz hat unsere Gegenwart als eine Epoche beschrieben, in der negative »undemokratische Emotionen« wie Angst, Abscheu und Resentiment das politische Klima bestimmten.<sup>1</sup> In einem neueren, im Herbst 2024 erschienen Band nennt sie diese Konstellation »Explosive Moderne«. Hier argumentiert sie, dass Zorn, Furcht, Enttäuschung, Scham und Neid die sozialen Arrangements der westlichen Moderne beherrschen und weitgehend das politische Handeln bestimmen.<sup>2</sup> Seit dem 7. Oktober 2023 mehren sich solche Diagnosen. In Kultur- und Bildungseinrichtungen wird eine zunehmende »positionale Verhärtung« beobachtet und zugleich festgestellt, dass diese Institutionen innerhalb der beschriebenen Dynamik längst nicht mehr nur als Orte des Beobachtens, Analysierens, Lernens und kritischen Befragens dienen; sie sind vielmehr allzu oft Akteure, Plattformen und Verstärker der Polarisierung.<sup>3</sup>

Gerade bedeutende Museen und Biennalen haben sich teils willentlich und teils unfreiwillig zu Arenen des politischen Protests entwickelt. So legten pro-palästinensische Aktivist:innen im Februar 2024 zeitweise den Betrieb des MoMA in New York lahm und verteilten Flyer, auf denen die »zionistischen« Trustees

- 
- 1 Illouz, Eva: Undemokratische Gefühle. Das Beispiel Israel, Berlin: Suhrkamp 2023.
  - 2 Illouz, Eva: Explosive Moderne, Berlin: Suhrkamp 2024, hier S. 168 und passim.
  - 3 Amlinger, Caroline: »Doppelte Herausforderung« (Statement im Rahmen von »Was bedeutet Verantwortung? Stimmen aus der Wissenschaft«), in: Forschung & Lehre 4 (2024), S. 260–263, hier S. 260; vgl. auch Lüthy, Michael: »Die Idee der Kunstautonomie und ihre gegenwärtigen Infragestellungen« (Festvortrag anlässlich der Verleihung des Willibald-Sauerländer-Preises 2024), in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Youtube) vom 27.06.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=9DP5OzLf00>

mit ausgestanzten Augen abgebildet waren.<sup>4</sup> In Berlin lud wenige Tage später die Künstlerin Tania Bruguera pro-palästinensische Aktivist:innen zu ihrer ursprünglich auf 100 Stunden angelegten Lesung *Where Your Ideas Become Civic Actions* in den Hamburger Bahnhof ein. Als die Protestierenden dann die Veranstaltung mit Slogans wie »Zionisten sind Faschisten« und »Israel ist nicht real« niederschrien, kam es zum Eklat. Zeitungsberichten zufolge verließ die Gruppe unter Rufen wie »Fick diese Institution«, »Fick dieses rassistische Nazi-Land« das Museum.<sup>5</sup> Am Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco führten die Reaktionen der Museumsleitung auf ein pro-palästinensisches Statement von Künstler:innen im April 2024 zum Rücktritt der Direktorin.<sup>6</sup> Die »Art Not Genocide Alliance« forderte den Ausschluss Israels aus der 60. Venedig-Biennale und organisierte eine Protestkundgebung während der Eröffnung. Der israelische Pavillon blieb schließlich auf Wunsch der Künstlerin Ruth Patir und der Kuratoren geschlossen.<sup>7</sup>

Viele Museen sahen sich zeitweise einem Positionierungszwang ausgesetzt, andere Akteure im Feld tragen aktiv zu einem immer kompetitiveren und schnelleren Hashtag-Aktivismus und einer Instagramisierung des Politischen bei. Oft geht es dabei nicht darum, wie Meron Mendel betonte, Konflikte differenzierter zu beleuchten oder zu deren Lösung beizutragen, sondern darum, die eigene Position, bzw. eine vermeintlich moralisch überlegene Position in Stellung zu bringen.<sup>8</sup> In vielen Institutionen herrscht aber auch ein Klima des Schweigens und der Selbstzensur. Wer immer seit dem 7. Oktober eine Ausstellung oder eine Konferenz organisiert hat, die Israel und den Krieg in Gaza thematisch berührt, kennt die mühsamen Vorgespräche, in denen es

---

4 Nayyar, Rhea: »MoMA Shutters as 500+ Protesters Infiltrate Atrium in Support of Palestine«, in: Hyperallergic vom 10.02.2024, <https://hyperallergic.com/871345/moma-shutters-as-871500-protesters-infiltrate-atrium-in-support-of-palestine>

5 Winter, Jens: »Ihr performt doch nur«, in: taz vom 12.02.2024, <https://taz.de/Palaestina-Protest-bei-Kunstaktion/!5991553>

6 Vgl. Small, Zachary/Tracy, Marc: »Protests Over Gaza Intensify at American Art Museums«, in: The New York Times vom 02.04.2024, <https://www.nytimes.com/2024/04/02/arts/design/israel-gaza-protests-museums.html>

7 Vgl. Marshall, Alex: »Israeli Artist Shuts Biennale Show, Urging Cease-Fire and Hostage Release«, in: The New York Times vom 16.04.2024, <https://www.nytimes.com/2024/04/16/arts/design/israel-pavilion-venice-biennale.html>

8 Vgl. Mendel, Meron, in: Studio Bonn, A mentsh is a mentsh. Kunst & Kultur nach dem 7. Oktober (Teil 1), Bonn: Youtube 2024, Min. 47:10-48:23, <https://www.youtube.com/watch?v=B3pi3fHnxvI&t=25>

darum geht, wer wo noch legitimerweise gezeigt werden darf und mit wem Beteiligte auf gar keinen Fall gemeinsam auftreten oder ausstellen wollen. Ich selbst habe die Dynamiken mehrfach erlebt; etwa als wir an unserer Universität im Herbst 2023 eine Ausstellung und eine Tagung mit Candice Breitz veranstaltet haben, einer scharfen Kritikerin der israelischen Regierungspolitik unter Netanjahu und der deutschen Haltung zu diesem Konflikt, die just in den Tagen stattfand, als die südafrikanisch-jüdische Künstlerin von der Absage ihrer Ausstellung im Saarlandmuseum erfuhr – einem Ereignis, das einen internationalen Skandal auslöste und kurze Zeit später zum Rücktritt der Museumsdirektorin Andrea Jahn führte.<sup>9</sup> Erinnert sei aber auch an den Entzug von Fördergeldern – etwa für die in Berlin ansässige de-kolonial, migrantisch und queer-feministisch geprägte Kulturinstitution Oyoun. Fälle wie diese mündeten schließlich im Januar 2024 in den Gegenboykott »Strike Germany«.<sup>10</sup>

Diese Beispiele zeigen, dass an die Stelle einer Debattenkultur und einer differenzierten Haltung vermehrt Absagen, Fördergeldentzug, De-platforming und selbstgerechte Glaubensbekenntnisse treten. Hito Steyerl sprach in einer Podiumsdiskussion im März 2024 von »Cancelismus« und »Boykottismus«.<sup>11</sup> Der belgische Historiker Anton Jäger bezeichnete diese gegenwärtig vorherrschende politische Kultur als »Hyperpolitik« und brachte damit das Phänomen, dass die extreme Politisierung ohne politische Folgen bleibe, auf den Begriff; denn – so sein Argument – Aufregung und Protest mündeten kaum einmal in produktive nachhaltige politische Umsetzungen.<sup>12</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Dynamiken drängt sich die Frage auf, ob sich Museen und Ausstellungshäuser mit ihren aktuell vorherrschenden institutionellen Arrangements als produktive Austragungsorte politischer

9 Vgl. Greenberger, Alex: »Head of German Museum That Canceled Candice Breitz Show Over Gaza Statement Quits«, in: Artnews vom 11.03.2024, <https://www.artnews.com/art-news/news/saarland-museum-foundation-head-quits-candice-breitz-canceled-s-how-gaza-statements-1234699448/> und vgl. <https://www.zu.de/universitaet/artsprogram/symposium-angst-ressentiment-spaltung.php>

10 <https://strikegermany.org>

11 Steyerl, Hito, in: Studio Bonn, A mentsh is a mentsh. Kunst & Kultur nach dem 7. Oktober (Teil 2), Bonn: Youtube 2024, Min. 19:19-19:30, <https://www.youtube.com/watch?v=ZeQqoiRzTfU&t=963s>

12 Vgl. Jäger, Anton: Hyperpolitik. Extreme Politisierung ohne politische Folgen, Berlin: Suhrkamp 2023, S. 68.

und gesellschaftlicher Debatten eignen. Welche Strategien haben sie ausgebildet, um diese sogenannten »Cancel Wars« nicht weiter zu befeuern und ihnen stattdessen einen produktiven Umgang mit konfliktbeladenen Themen entgegenzusetzen?<sup>13</sup> Taugen die spezifisch musealen Formen der Wissensvermittlung und ihre Weisen der Erkenntnisproduktion überhaupt als Austragungsorte von politischem Streit? Wie verhalten sie sich zur Protestkultur? Diese Fragen treiben aktuell immer mehr Museumsleitungen um.

In einer Zeit, in der Aktivismus im Kunstfeld fast zu einem Gütesiegel geworden ist und politischer Streit immer häufiger in Gewalt umschlägt, scheint eine solche Rekalibrierung der eigenen Rolle mehr als geboten, denn um die vielfach geforderte demokratie-fördernde Funktion von Kunstinstitutionen und deren Glaubwürdigkeit als diskursive Plattformen scheint es derzeit nicht gut bestellt.<sup>14</sup> Als geeignete Austragungsorte kontroverser Debatten – so der Gesamteindruck – haben sich Museen jedenfalls nicht hervor getan. Und das hat auch mit dem weitverbreiteten Paradox zu tun, dass sie sowohl diskursive Orte sein wollen und zugleich *safe spaces*. Die Museumsdirektorin des Saarlandmuseums Andrea Jahn etwa begründete die Absage der Ausstellung der Künstlerin Candice Breitz in einer Presseerklärung wie folgt: »Museen sind Orte des Miteinanders, Orte, an denen sich Menschen sicher (...) und nicht durch das Handeln der Künstlerin ausgegrenzt fühlen dürfen, Orte, an denen ein wertschätzender Dialog ermöglicht werden muss. Dies konnten wir nicht uneingeschränkt in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz sicherstellen.«<sup>15</sup> Unbequeme Kontroversen schließt das offenbar nicht ein, obgleich politische Künstler:innen gleichwohl hoch im Kurs sind. Diese Haltung scheint symptomatisch.

Das Beispiel des saarländischen Skandals wirft daher zwei Fragen auf. Erstens: Wenn Museen als stark auf Repräsentation angelegte Institutionen demokratiestärkend wirken wollen, bedeutet das dann auch, dass sie Orte werden müssen, die Debatten austragen und sich als Plattformen für den politischen Aktivismus anbieten?<sup>16</sup> Und zweitens: Wenn, wie Dagmar Comtesse et

13 Ben-Porath, Sigal R: *Cancel Wars*, Chicago/London: Chicago University Press 2023.

14 Vgl. Noever, Peter (Hg.): *Das diskursive Museum*, Ostfildern: Hatje Cantz 2001; vgl. Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin: De Gruyter 2018.

15 Pressemitteilung des Ministeriums für Bildung und Kultur Saarland, vom 10.03.24.

16 Vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*; Marchart, Oliver: »Die Vorgeschichte radikaler Demokratie. Historisch-programmatische Anmerkungen und Stand politischer Theorie«, in: Oliver Flügel-Martinsen/Franziska Martinsen/Martin

al. es formulieren, radikale Demokratie bedeutet, dass Demokratie nicht Vehikel ist, um bestimmte Herrschaftsverhältnisse herzustellen, sondern der Idee einer unhintergehbaren Begegnung von Freien und Gleichen folgt<sup>17</sup>, müssten wir dann nicht klären, welchen spezifischen Beitrag gerade Museen dazu leisten können? Und wenn radikale Demokratie – im Sinne von Jacques Rancière zudem heißt, dass Machtverhältnisse ständig neu verhandelt werden müssen und Dissens sich nie ausräumen lässt, wie können dann Veranstaltungen und museale Objektkonstellationen dazu einladen, sich mit einer Welt voller Widersprüche, Verschiedenheiten und Zweifel anzufreunden?<sup>18</sup> Wie können sie es schaffen, für das Aushalten von Dissens und Ambiguitäten zu werben?

Eine mögliche Antwort auf die erste Frage lieferte die Bundeskunsthalle in Bonn, als sie sich im Januar 2024 entschloss, einen Kurator für Diskurs einzustellen und damit eigene Formate, Räume und Infrastrukturen für Debatten einrichtete.<sup>19</sup> Wie aber steht es um Objektkonstellationen und Ausstellungsweisen, die mit Konflikten und Streitfragen umgehen? Wie also könnte ein post-affirmatives Museum aussehen, ein Museum, das unrunde, unfertige, vielleicht auch nervige Narrative anbietet? Wie können Museen Orte werden, die die »shouty conversations« – wie Irit Rogoff es in ihrem Vortrag im Rahmen der Konferenz *Das radikaldemokratische Museum (revisited)* genannt hat – auf eine Temperatur bringen, die Differenziertheit zulässt?

Inmitten einer schon länger anhaltenden Krise der Repräsentation müssten solche Museen womöglich den Zweifel an sich selbst feiern.<sup>20</sup> Dabei könnte es auch hilfreich sein, die Position von Ausstellungsmacher:innen nicht mehr als eine von souveränen Erzähler:innen zu begreifen, sondern sich in einer Ästhetik »beyond the sovereign self« zu üben, wie Grant Kester jüngst vorschlug.<sup>21</sup> Um deutlich zu machen, wie solche Ausstellungsstrategien aussehen können, möchte ich zwei Beispiele vorstellen. Eines befasst sich mit

---

Saar (Hg.), *Das Politische (in) der Politischen Theorie*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2021, S. 21–42.

17 Comtesse, Dagmar et al.: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Radikale Demokratietheorie*. Ein Handbuch, Berlin: Suhrkamp 2019, S. 11–21, hier: S. 13ff.

18 Vgl. Rancière, Jacques: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London/New York: Continuum 2010.

19 Vgl. <https://www.bundeskunsthalle.de/studiobonn>

20 Zur Krise der Repräsentation vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, S. 22ff.

21 Kester, Grant: *Beyond the Sovereign Self. Aesthetic Autonomy from Avant-Garde to Socially Engaged Art*, Durham/London: Duke University Press 2024.

einem postrevolutionären, immer noch schwelenden Konflikt, der das eigene Erbe durchdringt; das andere holt nicht nur die Inhalte der Klimaproteste, die Konfliktlinien der postmigrantischen Gesellschaft und eine Pride-Parade ins Haus, sondern beteiligt die Aktivist:innen nachhaltig an der kuratorischen Arbeit.

## 2. Das Haus des Volkes und die gestohlene Revolution

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um eine Art Anti-Held: das National Museum of Contemporary Art (MNAC) in Bukarest.<sup>22</sup> Das Museum befindet sich seit 2004 an einem Ort, der eine dunkle Geschichte verkörpert. Es hat seinen Platz in einem kleinen Segment an der versteckten Rückseite des Parlamentspalasts, dem sogenannten »Haus des Volkes«, jenem gigantomanischen Gebäude in Bukarest, zu dessen Errichtung unter dem Diktator Nicolae Ceausescu einst zigtausend Arbeiter:innen und Soldat:innen verpflichtet wurden. Fertiggestellt wurde das Gebäude allerdings erst Jahre nach dem Sturz des Despoten und nach jahrelangem Streit; einem Streit, der auch damit zu tun hatte, dass die nur wenige Tage dauernde rumänische Revolution im Dezember 1989 landläufig als »gestohlene Revolution« betrachtet wurde, weil die rumänische Geheimpolizei des totalitären Staates, die Securitate, selbst an ihr beteiligt war und auf diese Weise viele korrupte und gewaltsame Strukturen überdauerten.<sup>23</sup>

Diese Verstrickungen wirkten auch in die Gründung des MNAC hinein. Denn das Museum verdankt sich dem Zusammenschluss des Nationalen Dokumentations- und Kunstaussstellungsbüros (ONDEA) und der Abteilung für zeitgenössische Kunst des Nationalen Kunstmuseums von Rumänien – MNAR, der 2001 stattfand.<sup>24</sup> Das ONDEA aber wurde verwaltet von den ehemaligen Beamten Ceausescus. Diese hatten in der Nach-Ceausescu-Ära unter anderem eine Sammlung angelegt, die in weiten Teilen aus Schenkungen von rumänischen Künstler:innen bestand. Die dysfunktionalen Verwaltungsstrukturen des Diktators lebten hier fort, flossen durch den Zusammenschluss in die Institution ein und hinterließen eine große Sammlung.

22 [https://www.mnac.ro/text/34/DESPRE\\_NOI/27](https://www.mnac.ro/text/34/DESPRE_NOI/27)

23 Jung, Martin: »Eine ›echte‹ oder eine ›gestohlene Revolution?«, in: Jörg Canzenmüller (Hg.), *Revolutionäre Umbrüche in Europa 1989/91*, Wien: Böhlau 2021, S. 265–289.

24 Diese Angaben sind dem Ausstellungstextes des Museums entnommen (vgl. Abb. 1).

Zwölf Jahre nach dem Einzug des Museums in das »Haus des Volkes«, das durch seine Ausstattungspulenz und Größe bis heute gleichermaßen Tourismusmagnet wie ständiger Stein des Anstoßes ist, entwickelte die Kuratorin Irina Radu für den Eingangsbereich im Erdgeschoss des MNAC eine Ausstellung unter dem Titel *Another View on the Collection as Archive*. In dieser Ausstellung wurde genau diese Sammlung, die noch von den alten Beamten angelegt worden war, gezeigt.

Abb. 1+2: *Ausstellungsansichten »Another View on the Collection as Archive«, National Museum of Contemporary Art, August 2017*

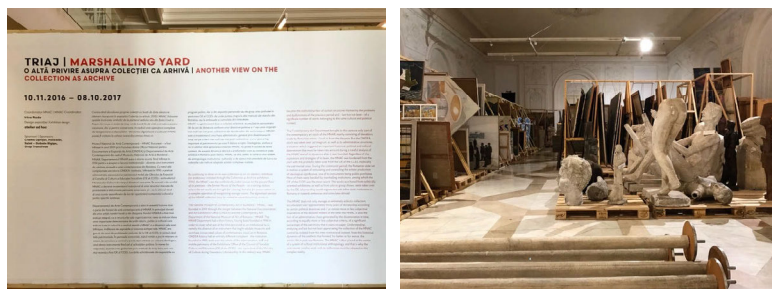


Foto: Karen van den Berg

Ein ausführlicher Wandtext informierte am Eingang über die vertrackte Historie der Sammlung. In den folgenden Räumen waren dann aufgerollte Großleinwände und unzählige Bilder zu sehen, die unverpackt in Regalen gestapelt waren. Daneben standen zahlreiche Skulpturen ungeschützt auf Europaletten. Mit Leichtigkeit hätten Besucher:innen – auch versehentlich – die wackelig und ungesichert auf dem groben Holz stehenden Gipskulpturen umwerfen und so zerstören können. Die Werke wirkten wie der Ramsch eines totalitären Staates – in einem Abstelllager dem Verfall anheimgestellt. Die für museale Verhältnisse beinahe ostentative Achtlosigkeit provozierte dabei zugleich ein Unbehagen. Das Ringen um eine Position und die Erklärungsnot wurden geradezu physisch fühlbar. In Kombination mit dem langen Wandtext sah man sich hier vor allem konfrontiert mit dem Gefühl von Nicht-Wissen und mit der Frage, was zu tun ist mit all dem.

Eine solche Strategie musealen Zeigens, die ein hohes Maß an Verunsicherung und Selbstzweifel gegenüber dem Umgang mit der eigenen Geschich-

te offenbart und sinnlich spürbar werden lässt, macht deutlich, was souverän durchgestaltete Displaystrategien nicht vermögen. Sie ermöglicht etwas so zu zeigen, dass zugleich deutlich wird, dass hier unklar bleibt, wie es am besten zu zeigen wäre.<sup>25</sup> Es ist das Ungesicherte und Vorläufige, was hier besticht und ein Unbehagen erzeugt, von dem man nicht genau weiß, wie produktiv es ist.

*Abb. 3: Eingangsbereich, Manchester Art Gallery, August 2023*

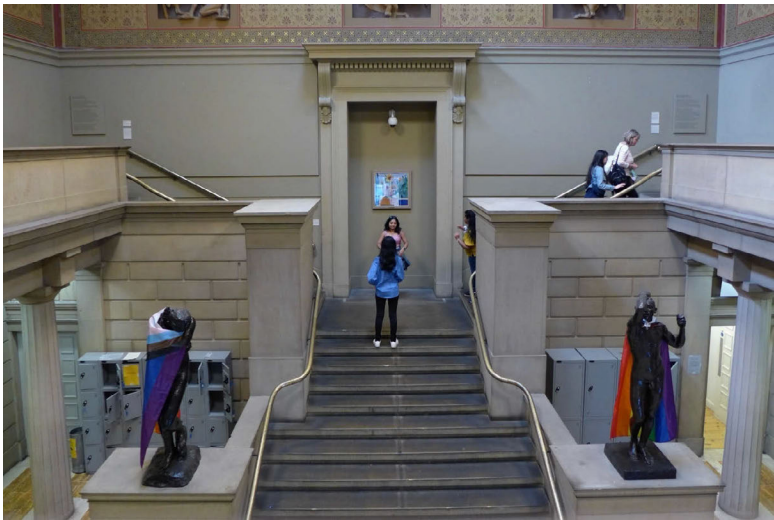


Foto: Karen van den Berg

### 3. The Useful Museum

Eine verwandte und doch zugleich ganz andere Konzeption findet sich in der Manchester Art Gallery. Dieses 1835 eröffnete, vom britischen Architekten Charles Barry im neoklassizistischen Stil entworfene Haus wirkt auf den ersten Blick überaus traditionell. Doch hat es sich mit dem Slogan »open for all« einem entschieden integrativen Ansatz verschrieben. So wie in allen

25 Vgl. hierzu auch van den Berg, Karen: »Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums«, in: Karen van den Berg/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Politik des Zeigens, München: Fink 2010, S. 143–168.

öffentlichen Museen in Großbritannien verlangt das Museum keinen Eintritt; ein Versprechen, das in Manchester im Übrigen schon 1883 formuliert wurde, nachdem das Museum von den privaten Gründern der Kommune übergeben wurde. Der Anspruch bestand bereits damals darin, hier eine kostenlose öffentliche Kunstgalerie zu betreiben, »die der Arbeiterklasse der Stadt durch den Kontakt mit Schönheit Erholung und moralische Bildung« bieten sollte.<sup>26</sup>

Unter dem Museumsleiter Alistair Hudson, der die Manchester Art Gallery von 2018 bis Ende 2022 leitete, erfuhr dieses integrative Vorhaben ein Up-date. Inspiriert von Tania Bruguera's Konzept der »Arte Útil« (Useful Art) wurde eine Neukonzeption der ständigen Sammlung entwickelt. In Zusammenarbeit mit den Communities vor Ort sollte die Kunstgalerie von nun an in ein integratives »Useful Museum« transformiert werden und durch dezentriertes Kuratieren, Kreativität und sozialen Wandel anstoßen, um so einen Beitrag zur »Gestaltung einer gesunden Gesellschaft« zu leisten.<sup>27</sup>

2020 bildete sich im Museum eine »Climate Justice Group« aus Klimaaktivist:innen, Museumsmitarbeiter:innen und Künstler:innen, die unter der Überschrift *Climate Justice Gallery Curation* an einer Neupräsentation von Teilen der Sammlung und einem Veranstaltungs- und Vermittlungskonzept arbeiteten.<sup>28</sup> Weiterhin gründete sich eine postmigrantische »Rethinking the Grand Tour«-Gruppe aus Künstler:innen, Wissenschaftler:innen und Kurator:innen, um sich mit der Frage zu befassen, wie sich eine Institution de-kolonialisieren lässt, die auf einem kolonialen Erbe fußt, und wie man eine Sammlung entsprechend re-arrangieren kann.<sup>29</sup> Künstler:innen und Wissenschaftler:innen unterschiedlicher Universitäten haben mit dem Museumspersonal ein Display entwickelt, das das kanonische Geschichtsnarrativ umdeutet, das durch künstlerische Zeugnisse von Bildungs- und Entdeckungsreisen etwa nach Ägypten und andere Kontinente entstand. Das Arrangement der Werke stellt dem kolonialen Blick dieser Werke Texte und Bilder einer Displacement-Ästhetik entgegen.

26 <https://manchesterartgallery.org/about/history-of-the-gallery/> (eigene Übersetzung)

27 Manchester Art Gallery Collection Development Policy 2021–2024, <https://manchesterartgallery.org/wp-content/uploads/2021/08/2021-Collection-Development-Policy-FINAL.pdf>, S. 5.

28 <https://manchesterartgallery.org/event/climate-justice/>; <https://www.museumssociation.org/campaigns/museums-for-climate-justice/mfcj-case-studies/manchester-art-gallery/>

29 <https://manchesterartgallery.org/wp-content/uploads/2021/08/2021-Collection-Development-Policy-FINAL.pdf>, S. 17.

Besucht man heute das Museum, so fällt zunächst auf, in welchem Maße Ereignisse und Praktiken der Alltags- und Popkultur vor Ort in das Museum hineinwirken – auch Protestveranstaltungen. Während der Pride-Parade im Sommer 2023 etwa wurden Auguste Rodins berühmte Plastiken *Adam* (1880–1881) und *Das eiserne Zeitalter* (1875/1876), die die feierliche Eingangstreppe flankieren, mit Pride-Fahnen behängt. Doch geschah dies nicht mit achtloser Geste, die nur eine Entweihung der Masterpieces durch den Protest auf der Straße bedeutet hätte. Vielmehr wurden die Skulpturen auf sorgfältige Weise in die Flaggen eingehüllt, so dass dieses Arrangement auch eine augenzwinkernde queere Interpretation von Rodins nackten Männerfiguren nahelegte und deren Nacktheit nicht mehr selbstverständlich wirkte.

Bei meinem Besuch des Museums war die in weiten Teilen von der »Climate Justice Group« und der postmigrantischen »Rethinking the Grand Tour«-Forscherguppe reorganisierte Sammlung durchzogen mit Workshopmöblierungen, Sitzgelegenheiten und lebendigen Vermittlungsräumen für Kinder. Auffällig war zudem das – selbst im Unterschied zu anderen britischen Museen – sozial heterogene Publikum.

Ungewöhnlich waren aber auch die Narrative und Erläuterungstexte zu den Kunstwerken. Anstelle der sonst üblichen Erörterungen im kunstwissenschaftlichen Fachjargon fanden sich hier unerwartete Formate, wie etwa kleine Dialoge. Ein Beispiel hierfür ist ein kurzes Zwiegespräch der Kuratorin Liz mit Nikita, einer kuratorischen Trainee (von beiden taucht nur der Vorname auf). Auf dem Lable neben dem 1826 datierten Gemälde von James Nothcote, das den berühmten schwarzen Schauspieler Ira Aldrige als Othello zeigt (und im Übrigen das erste Porträt eines Schwarzen darstellt, das für die Sammlung angeschafft wurde), wird die Auszubildende von der Kuratorin gefragt, was das Bild für sie bedeutet. Diese antwortet ihrerseits mit einer Reihe für sie offener Fragen, die auf diese Weise an die Besucher:innen weitergegeben werden.

In den Sälen, die sich dem Climate-Justice-Thema widmen, fällt zudem ein leerer Bilderrahmen ins Auge. Daneben erörtert ein Text, dass er stellvertretend sei für die fehlenden Werke von schwarzen Frauen. Da gerade diese besonders von den Folgen des Klimawandels betroffen seien, hätten sich die Kurator:innen einen solchen Beitrag gewünscht, konnten ihn in der eigenen Sammlung aber nicht finden. Auch hier ist der Text auf dem Schild autorisiert – von Ana Lucia Cuevas, einer Multimediakünstlerin und Teilnehmerin der Climate Justice Group. In einem anderen Galerieraum findet sich anstelle eines Werkbeitrags die Dokumentation eines abgelehnten Visumsantrags, der die Ausstellungsteilnahme eines Künstlers aus Pakistan verhindert hat.

Ungewohnt ist in Manchester, dass aus den Texten keine allwissende Kurator:innenstimme aus dem Off spricht. Vielmehr wird deutlich, dass die Texte von verantwortlichen Personen verfasst wurden, die Namen haben und deren Erzählungen auch mit Zweifeln behaftet sind. Im ganzen Haus fällt zudem auf, dass Museumsdidaktik und Ausstellungszonen nicht klar getrennt sind. Kinder kreuzen den Weg und stürmen auf die spielerisch eingerichteten Räume der Museumsdidaktik zu. An manchen Stellen sind Ausstellungssäle mit Tischen, Stühlen und Regalen möbliert. Nicht immer ist dabei deutlich, ob diese tatsächlich genutzt werden.

An einer Stelle können Besucher:innen mit Plastikchips »voten«, welche von den zur Wahl stehenden Bildkonstellationen als nächstes gezeigt werden sollen – eine sehr viel simplere Form des dezentrierten Kuratierens als in den anderen Sälen. Das, was verschiedentlich in durchaus abwertender Absicht als »Mitmachmuseum« mit geringem Erkenntnisanspruch bezeichnet wurde (das »MiMaMu-Ding«, wie es Oliver Marchart in seinem Vortrag auf der Tagung nannte), wirkt in Manchester nicht aufgesetzt oder pseudo-partizipativ. Die an manchen Stellen etwas sammelsuriumsartige Display-Ästhetik und ein gewisses Maß an Unaufgeräumtheit hängen den Anspruch des hehren Museums tiefer, machen es zu einem Ort, an dem nicht nur exzeptionell Bedeutsames und Zu-Ende-Interpretiertes zu sehen ist. Die Beteiligung von Aktivist:innen an der Sammlungspräsentation verwandelt die Manchester Art Gallery in ein Haus, in dem an einem mehr oder weniger repräsentativen Selbst- und Geschichtsverständnis gemeinsam gearbeitet wird. Die Expert:innen ziehen sich dabei nicht aus der Verantwortung und die Mega-Themen Migration, Climate Justice und Genderfragen sind nicht weiter überraschend. Es sind die Themen, die die Proteste auf den Straßen bewegen. Aber sie werden hier aus ungewöhnlicher historischer Perspektive beleuchtet. Was dabei besonders zu denken gibt, ist der unpräzise, einladende Auftritt, der blinde Flecken und offene Fragen sichtbar macht und zum Mitdenken einlädt.

#### 4. Durch Selbstzweifel überzeugen

Diese Beispiele zeigen, wie Museen ihre eigenen Wissensökologien und ihre Rolle als bedeutungsgenerierende und politisch wirksame Institutionen ganz unterschiedlich interpretieren können. In Bukarest ist es vor allem die schwierige Reorientierung des Museums als demokratietaugliche freie Institution. In Manchester ist es der Versuch, die dahinterliegenden Diskurse, mithin den

Maschinenraum des Museums zu öffnen. Beide Museen habe ich vor dem 7. Oktober 2023 besucht. Den Gaza-Konflikt machen sie nicht zum Gegenstand. Wofür sie aber beispielhaft sind, ist ihr Versuch durch die Art des Ausstellens (und weniger durch die Exponate) diskursiv in Konfliktfelder hineinzuwirken – und dies, ohne Parlamente, Universitäten und andere Versammlungsorte zu simulieren. Sie nutzen das Ökosystem Museum, in dem spezifische Formen der sinnlich-intellektuellen Sinnbildung möglich sind, die sich im besten Falle dadurch auszeichnen, dass Wissen hier nicht kristallisiert, sondern das in Dingen eingelagerte Wissen auch als verhandelbar, rätselhaft und widersprüchlich in Erscheinung treten kann. Gerade deshalb können Museen wie »Boundary Objects« wirken, um einen Begriff der Soziologin Susan Leigh Star aufzugreifen.<sup>30</sup> Damit ist gemeint, dass sie Infrastrukturen bieten, die es Nutzer:innen ermöglichen, gemeinsam etwas tun oder teilen zu können, ohne vorher einen Konsens aushandeln zu müssen.

Folgen wir von hier aus der Frage der Tagung, wie und ob Museen radikaldemokratische Orte sein können, und gehen wir davon aus, dass radikale Demokratie bedeutet, dass Demokratie kein Vehikel zur Machterlangung ist, sondern erstens die Maßgaben von Freiheit und Gleichheit als unhintergebar begreift und zweitens, dass sich in Demokratien politischer Dissens nicht auflösen lässt und Demokratie damit immer konfliktär bleibt, dann möchte ich von den hier vorgestellten Beispielen vier Prämissen ableiten, die auf diesem Weg weiterführen: Erstens müssten Museen sich – und das klingt heute beinahe selbstverständlich – um die Sichtbarmachung unterschiedlicher Stimmen und Perspektiven bemühen. Zweitens müssten sie – und auch das ist eine Selbstverständlichkeit – sich mit den Bedingungen ihrer eigenen Zugänglichkeit befassen. Zudem aber müssten sie, drittens, Orte sein, die Gewissheiten, Bedeutungen und soziale Sinnordnungen in Zweifel ziehen. Sie müssten als »Schauplätze des Wissens«<sup>31</sup> oder »Erkenntnisorte«<sup>32</sup> Orte – wie Jaques Derrida es für die Universitäten vorschlug – der »unbedingten Frage« sein, Orte,

30 Vgl. Star, Susan Leigh: »This Is Not a Boundary Object: Reflections on the Origin of a Concept«, in: *Science, Technology, & Human Values* 35 (2010), S. 601–617.

31 Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan (Hg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York: De Gruyter 2003.

32 Te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln/Weimar: Böhlau 2005.

die Einblicke in ihren eigenen Maschinenraum der Wissensgenese bieten, anstatt apodiktische Antworten zu exponieren.<sup>33</sup> Selbst noch als Gedächtnisspeicher und Reputationsmaschinen müssten Museen – und das wäre ihr Paradox – durch ihren Selbstzweifel überzeugen, durch einen Selbstzweifel, von dem zugleich involvierende und solidarisierende Effekte ausgehen; eine Taktik, die das Gegenteil von einem Social-Media-Statement-Market ist. Erst dieser exponierte Selbstzweifel würde das Museum zum Trainingsort für Ambiguitäts- und Dissenstoleranz machen.<sup>34</sup> Und schließlich müssten Museen viertens, einer alten Forderung Walter Benjamins folgend, ihren eigenen Produktionsapparat umbauen, anstatt politische Begriffe und Überzeugungen ins Schau- fenster zu stellen. Auf diesen Weg haben sich die vorgestellten Beispiele begeben.

---

33 Derrida, Jacques: Die unbedingte Universität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, hier S. 10.

34 Vgl. zum Begriff der Ambiguitätstoleranz: Brunswik, Else Frenkel: »Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable«, in: Journal of Personality 18 (1949), S. 108–143.