

Daniela Döring, Margarete Vöhringer (Hg.)

FR|KTIONEN KURAT|EREN

Für eine politische Wissensgeschichte
des Ausstellens

[transcript] → Edition Museum

Daniela Döring & Margarete Vöhringer (Hg.)
Friktionen | Kuratieren

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Daniela Döring, geb. 1974, ist Professorin für Kulturgeschichte an der Hochschule Merseburg. Sie war Postdoktorandin und Koordinatorin am Kolleg Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte von Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an der Georg-August-Universität Göttingen.

Margarete Vöhringer, geb. 1973, ist Professorin für »Materialität des Wissens« an der Georg-August-Universität Göttingen. Ausgehend von Archiv- und Sammlungsbeständen forscht sie zur Ästhetik und Materialität verschiedener Wissensbereiche, einschließlich künstlerischen Wissens.

Daniela Döring & Margarete Vöhringer (Hg.)

Friktionen | Kuratieren

Für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens

[transcript]

Das Kolleg Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte von Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die vorliegende Publikation wurden gefördert von der VolkswagenStiftung.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Daniela Döring, Margarete Vöhringer (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Korrekturat: Anette Nagel, Daniel Barber

Satz: Jan Gerbach, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839468838>

Print-ISBN: 978-3-8376-6883-4 | PDF-ISBN: 978-3-8394-6883-8

Buchreihen-ISSN: 2702-3990 | Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort & Dank9

Impressum 13

Einleitung 17

I) Friktionen und Ideologien.
Kuratieren zwischen Einklang und Widerstand

Zwischen Widerstand und Einklang?
Kuratorische Praxis in der DDR im Spiegel
(über-)institutioneller Strukturen
Klara von Lindern 47

Internationales Kuratieren in der DDR
Die Organisation der INTERGRAFIK als »Sammelbecken für
progressive und humanistische Kunst« in den 1970ern
Annabel Ruckdeschel 59

Ethnographischer Wissenstransfer über die Mauer hinweg
Erste Erkenntnisse zum Ausstellungsmachen an ethnographischen
Museen der DDR am Beispiel der Ausstellung *Indianer Brasiliens*
Lisa Ludwig 77

Exhibiting the Friendship of Peoples
Curatorial Imaginations and Practices in Late Soviet Georgia
Ana Lolua 91

II) Friktionen einhegen: Kompromiss – Glätten – Kuratieren

Die Wikingerzeit in der Blockbuster-Ausstellung

Skandinavische Frühgeschichte zwischen *Okzidentalismus*
und Alterität

Franziska Lichtenstein 109

Das umstrittene Kriterium der Integrität und das Kuratieren von UNESCO-Weltkulturerbe

Sophie Stackmann 125

Shake it all up

Friktionen von Dauerausstellungen und MoMAs *Modern Starts*
(1999-2000) als Revision auf Zeit

Jana August 137

»Es ist Zeit für diese Nische«

Die Ausstellung Homosexualität_en und die Ambivalenz
von LSBTIQ-Geschichtsausstellungen

Hannes Hacke 155

Logistik des Musealen

Flows, Friktionen und die Auflösung des Subjektes

Melcher Ruhkopf 171

Wenn Friktionen (un)sichtbar werden

Gestaltung als Teil einer kritischen kuratorischen Praxis

Jona Piehl 183

III) Friktionen produzieren – Unbehagen kuratieren

Curated as (Un-)Comfortable Past and Present

Colonial Commodities in Museums

Johanna Strunge 197

documenta, or: Flight to Afar

Displaying the Exhibition's Nazi Continuities
and Escapist Fictions at *documenta fifteen*

Nanne Buurman 213

Care and Curating

Discomfort with Human Specimens and Thinking
with an Approach of Care

Johanna Lessing 231

**IV) Instituierende Praktiken und Gegen-Geschichten.
Friktionen als Hegemoniekritik**

Feministisch kuratieren im Bezirksmuseum

Friktionen als Werkzeug

Anna Jungmayr & Alina Strmljan 249

»Hitler entsorgen« – oder soll das ins Museum?

Diskussion als Zentrum musealer Arbeit
und Wissensproduktion ausstellen

Louise Beckershaus, Markus Fösl & Laura Langeder 267

»Das ist viel Arbeit, viel Zeit, viel Arbeit.«

Friktionen und Spannungen in der partizipativen Museumspraxis

Irene Hilden & Andrei Zavadski 285

Was bleibt von der Perspektive der Migration im Museum?

Kritische Praxis und ihre Friktionen in
der städtischen Musealisierung Münchens

Farina Asche 299

V) Mit Fiktionen arbeiten. Herausforderungen einer praxeologischen Forschung

Art Handling

Methodische Überlegungen mit Bemerkungen zur *documenta V*
sowie zu Christopher d'Arcangelo und Peter Nadins
Functional Constructions

Felix Vogel 321

Institutionelle Fiktionen

Ein ethnografischer Blick auf die Genese des Forum Wissen

Daniela Döring 337

Taking the Sonderkommando Photographs

A Praxeological Approach

Ramona Bechauf 353

A - Z des Kuratierens

Ein unvollständiger Bericht aus der Praxis

Anpassen | Beginn | Chapeau! | Durchsetzen | Extern/Intern

Faszination | Gefühl | Handschuh | In Kritik geraten | Jubiläum

Konkurrenzen | Listen | Moods | Nicht-Kuratieren | Online

Papierkorb | Quacksalber | Reisen | Sonderfall | TURN it upside down

Urteilen | Vision | weiß sein | x-fach | you | Zwischenstand 371

Autor:innenverzeichnis 393

Vorwort & Dank

Diese Publikation bildet den gemeinsamen Abschluss des Graduiertenkollegs *Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte von Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, das von 2018 bis 2024 an der Georg-August-Universität Göttingen angesiedelt war. Der sowohl interdisziplinär als auch praxisorientiert angelegte Forschungsverbund zeichnete sich dadurch aus, dass die Kollegiatinnen bereits im zweiten Jahr der Förderphase ein Kurzvolontariat an einem Museum wahrnahmen. Dies führte zum einen dazu, dass sich die Erfahrungen, die in Recherche und Konzeption der Untersuchungen einfließen, vervielfältigten, dass also neben Lektüren und Quellenarbeit auch praktische Expertisen im Ausstellen den Horizont für die Qualifikationsarbeiten erweiterten. Zum anderen kam es durch die Öffnung des akademischen Feldes für Ausstellungshäuser dazu, dass das Kolleg von zahlreichen Beteiligten mitgetragen wurde, die üblicherweise nicht in akademische Forschung involviert sind und wenn, dann selten sichtbar werden: Neben den Museumsleiter:innen und Kurator:innen waren dies die an den Museen tätigen Sammlungsverantwortlichen, Restaurator:innen, Kolleg:innen aus der Vermittlung, Bibliothekar:innen, Techniker:innen und Mitarbeiter:innen aus der Verwaltung.

Wie ein solches Projekt durch Strukturen und Kontexte hindurch, durch Persönlichkeiten, Erfahrungen und Allianzen Gestalt annimmt und gewissermaßen kollaborativ kuratiert wird, zeigt das Impressum, in dem wir unseren Dank namentlich ausdrücken, während wir im Folgenden die tragenden Akteur:innen benennen. Als Herausgeberinnen des Bandes und als Leitungsteam des Graduiertenkollegs möchten wir uns sehr herzlich bei *allen* Beteiligten bedanken, die zum Gelingen dieses Projektes beigetragen und mit uns gemeinsam debattiert, geforscht, geschrieben und gestritten haben. Das Unterfangen einer praxeologischen und interdisziplinären Er-

forschung von Ausstellungen forderte zahlreiche institutionelle und methodische Grenzen heraus und nicht selten entstanden dabei Spannungen. Nicht immer war es einfach, diese Spannungen auszuhalten und zu reflektieren, ohne sie sofort in Lösungen umleiten oder sie gänzlich zum Verschwinden bringen zu wollen. Vielmehr erforderte es ein hohes Maß an Ausdauer, Kritikfähigkeit und Solidarität, um den dabei auftretenden Widerständen und Ambivalenzen Raum zu geben.

Allen voran gilt unser Dank den *Kollegiatinnen*, die sich auf dieses dynamische Projekt eingelassen und es mit enormem Engagement vorangetrieben haben. Sie pflegten einen ungemein solidarischen Umgang miteinander, reflektierten unterschiedliche Erfahrungen und Positionen sowie strukturelle Herausforderungen, Konkurrenzen oder Hierarchien und entwickelten kreative und kollaborative Arbeitsstrukturen. Dabei haben sie nicht nur maßgeblich Inhalte und Formate – wie etwa die Forschungslabore oder die Abschlusstagung – konzeptionell entwickelt und gestaltet, sondern auch die vielen Anforderungen des akademischen und musealen Feldes – die sich durch die Pandemie bekanntermaßen oft verschärften – gemeistert. Des Weiteren bedanken wir uns sehr herzlich bei den betreuenden *Professor:innen* und *wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen*, welche die ersten Ideenskizzen für die Promotionsprojekte erarbeitet und sie dann in die Hände der Kollegiatinnen übergeben haben. Für ihren Einsatz weit über das »normale Maß« an Beratung von Dissertationsprojekten hinaus und ihre aktive Mitwirkung am curricularen Programm des Kollegs sind wir ihnen sehr dankbar.

Ohne die Bereitschaft unserer *Kooperationspartner:innen*, die von ihnen geführten Institutionen zu öffnen und in einen gemeinsamen Austausch zu treten, wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen. Wir danken daher insbesondere den Mitarbeiter:innen in den Museen, welche die Kollegiatinnen aufgenommen und begleitet haben sowie bereit waren, die institutionellen Routinen und Selbstverständlichkeiten durch den doppelten Blick der forschenden und kuratierenden Mitarbeiterinnen zu befragen. Freilich haben beide Seiten viel voneinander lernen dürfen. Entscheidend dabei war jedoch die allseitige Offenheit, gewohnte Abläufe und Gewissheiten auch verlernen zu wollen, um die oftmals impliziten Grenzziehungen verschieben zu können. Zu großem Dank sind wir zudem der VolkswagenStiftung verpflichtet, die dieses Projekt im Rahmen der Förderlinie *Wissenschaft und berufliche Praxis in der Graduiertenausbildung* großzügig finanziert und die pandemiebedingten Einschränkungen durch Vertragsverlängerungen kompensiert hat.

Zu guter Letzt gilt es an den Anfang zurückzudenken, als die Idee für das Kolleg durch das *Team der Zentralen Kustodie* der Universität Göttingen entwickelt wurde. Seither haben die Kolleg:innen unsere Arbeit immer verlässlich begleitet und unterstützt, wofür wir kaum genug Dank aussprechen können. Den strukturellen Rahmen dafür hat die *Georg-August-Universität Göttingen* bereitet: mit der Offenheit für interdisziplinäre Großprojekte, dem Engagement in den oft überkomplexen verwalterischen Zusammenhängen und der konkreten Unterstützung unserer verschiedenen Aktivitäten – auch dafür sei herzlich gedankt.

Es bleibt nun, die gemeinsam entwickelten Strukturen und Arbeitsbedingungen weiterzutragen, zu verstetigen und für zukünftige Projekte fruchtbar zu machen. Für eine grundlegende Verzahnung von Promotion und Volontariat – wie sie das Graduiertenkolleg angedacht und erprobt hat –, aber auch für die stärkere Verschränkung von Universitäten und Museen, von Theorie und Praxis oder von Forschung und Ausstellung bleibt noch viel zu tun. Wir hoffen, mit diesem Band ein wenig dazu beizutragen.

Die Herausgeberinnen | Daniela Döring & Margarete Vöhringer | Oktober 2024

Impressum

Kollegiatinnen: Farina Asche, Ramona Bechauf, Johanna Lessing, Franziska Lichtenstein, Klara von Lindern, Lisa Ludwig, Johanna Strunge.

Postdoktorandin: Daniela Döring.

Sprecherin: Margarete Vöhringer.

Stellvertretende Sprecherinnen: Rebekka Habermas (†), Anke Hilbrenner, Karin Hoff, Claudia Wiesemann.

Betreuende Professor:innen und Mitarbeiter:innen: Regina Bendix, Daniela Döring, Mareile Flitsch, Rebekka Habermas (†), Monika Heinemann, Anke Hilbrenner, Sabine Hess, Karin Hoff, Anja Laukötter, Andrea Lauser, Michael Kraus, Roland Scheel, Michael Thimann, Claudia Wiesemann, Margarete Vöhringer, Ulf Dingerdissen.

Praxispartner:innen: Deutsches Medizinhistorisches Museum, Ingolstadt (Marion Maria Ruisinger); Gustavianum, Uppsala University Museum (Mrika Hedin, Mikael Ahlund); Hamburger Kunsthalle (Andreas Stolzenburg); Historisches Museum Frankfurt (Jan Gerchow, Nina Gorgus); JHI Jewish Historical Institute, Warschau (Stephenie Young, Center for Holocaust and Genocide Studies der Salem State University); Research Center for Material Culture, Leiden (Wayne Modest); Völkerkundemuseum der Universität Zürich (Mareile Flitsch); Wien Museum (Matti Bunzl); Zentrale Kustodie der Georg-August-Universität Göttingen (Marie Luisa Allemeyer); ZKM | Zentrum für Kunst und Medien (Peter Weibel (†), Margit Rosen), Karlsruhe.

Studentische Mitarbeiterinnen: Frauke Ahrens, Sonja E. Nökel, Melina Wießler.

Verwaltung: Susanne Günther-Fecke, Christina Lange, Andrea Kaupert, Jacqueline Schubert, Susanne Wiesenthal.

Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen: Sabine Herwarth, Nele Hoffmann, Sabine Karger.

Göttinger Graduiertenschule für Gesellschaftswissenschaften: Martin Ertelt, Britta Korkowsky, Annegret Schallmann.

Assoziierte Mitglieder: Jana August, Regina Bendix, Gudrun Bucher, Anke te Heesen, Uta Kornmeier, Jonas Kühne, Anja Laukötter, Sharon Macdonald, Michael Markert, Sara Müller, Hannah Stieglitz, Lotte Thaa, Susanne Wernsing.

Beitragende zu Workshops: Amal Alhaag, Joachim Baur, Natalie Bayer, Elke Bippus, Nicole Burzan, Peter Fäßler, Martha Fleming, Christine Gerbich, Hannes Hacke, Anke te Heesen, Jochen Hennig, Katja Hoffmann, Christoph Kreutzmüller, Nora Landkammer, Britta Lange, Nicola Lepp, Ruth Lorenz, Simone Mergen, Wayne Modest, Sophia Prinz, Iris Rajanayagam, Aurora Rodonò, Leonard Schmieding, Mario Schulze, Miriam Sénécheau, Nora Sternfeld, Tilmann von Stockhausen, Giovanna Vitelli, Susanne Wernsing, Regina Wonisch, Tanja Zöllner.

Antragsteller:innen: Marie Luisa Allemeyer, Judith Blume, Margarete Vöhringer, Christian Vogel.

VolkswagenStiftung: Silke Aumann, Barbara Neubauer, Pierre Schwidlinski, Georg Schütte, Cornelia Soetbeer, Jeana Thilla.

Mitglieder im Vorstand des Kollegs: Farina Asche, Ramona Bechauf, Daniela Döring, Rebekka Habermas (†), Anke Hilbrenner, Karin Hoff, Christina Lange, Johanna Lessing, Klara von Lindern, Lisa Ludwig, Roland Scheel, Johanna Strunge, Margarete Vöhringer, Claudia Wiesemann.

Publikation: Maria Arndt, Roswitha Gost, Johanna Tönsing, Katharina Wie-
richs, Julia Wieczorek.

Organisation & Korrektorat: Ida Becker, Angelina Strauch.

Weitere Unterstützer:innen: Ulrike Beisiegel, Holger Birkholz, Kornelia
Drost-Siemon, David Klemm, Julia Tripke.

Einleitung

Daniela Döring, Margarete Vöhringer, Farina Asche, Ramona Bechauf, Johanna Lessing, Franziska Lichtenstein, Klara von Lindern, Lisa Ludwig, Johanna Strunge

Zum Forschungskolleg: Wissen | Ausstellen

Ausstellungen entstehen durch komplexe Aushandlungsprozesse, an denen viele Akteur:innen mit verschiedenen Expertisen beteiligt sind, die wiederum durch ihre jeweiligen Fachkulturen geprägt sind. Als temporäre Ergebnisse greifen Ausstellungen Erkenntnisse aus diesen Verhandlungen auf und inszenieren sie im Raum. Die hierbei exponierten Erkenntnisse werden im Zuge der Herausbildung moderner Wissensgesellschaften als Wissen vermittelt und erscheinen evident und stabil, obwohl die Museumsforschung dies immer wieder in Frage gestellt hat.¹ Auch die rezente Wissenschaftsforschung hat gezeigt, dass das Gegenteil der Fall ist: Was als wissenschaftliches Wissen auftritt, ist vorläufig, dynamisch, situiert und zuweilen höchst umstritten.² Es basiert auf diversen Praktiken der Wissenskonstruktion und -definition, die nicht selten Ausgrenzungen von Perspektiven mit sich brin-

1 Zu Wissensgesellschaften siehe u. a. Peter Weingart: *Die Stunde der Wahrheit? Zum Verhältnis der Wissenschaft zu Politik, Wirtschaft und Medien in der Wissensgesellschaft*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2005. Eine Kritik an rationalen Wissensformen im Museum liefert bereits früh Eileen Hooper-Greenhill: *Museum and the shaping of knowledge*, London und New York: Routledge 1992. Aus kunsthistorischer Perspektive siehe Klaus Krüger/Elke Anna Werner/Andreas Schalhorn (Hg.): *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld: transcript 2019; aus der Empirischen Kulturwissenschaft siehe Thomas Thiemeyer: »Das Museum als Wissens- und Repräsentationsort«, in: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 18–21.

2 Hans Jörg Rheinberger: *Historische Epistemologie zur Einführung*, 4. Auflage, Hamburg: Junius Verlag 2022 sowie Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press 2016.

gen wie etwa die des nicht europäisch oder des nicht akademisch institutionalisierten Wissens.³

In Ausstellungen wird Wissen (re-)präsentiert, (über-)geschrieben, verworfen oder (neu) erzeugt und dabei gleichermaßen auch zur *Disposition* gestellt. Zudem treffen im expositorischen Raum höchst vielfältige Wissensbestände aufeinander.⁴ Gesellschaftliches, akademisches und populäres Wissen wird sichtbar gemacht, andere Wissensformen – wie etwa implizites oder verkörpertes Wissen – bleiben anhaltend unsichtbar. Das Erkenntnis- und Wissenspotenzial nicht-menschlicher Akteure wird erst seit wenigen Jahren mit in den Blick genommen.⁵ Gerade diese verborgenen, ignorierten und marginalisierten Wissensbestände sind in der Regel nicht verschriftlicht und bilden ein Desiderat in der Forschung zu Museen und Ausstellungen. Dabei ist das in der Praxis eingelagerte und handlungsleitende Wissen zentral für das Entstehen von Ausstellungen und beeinflusst in hohem Maße deren Gestaltungs-, Erfahrungs- und Rezeptionsmöglichkeiten.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen nahm das Graduiertenkolleg *Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte von Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* im Oktober 2018 seine Arbeit auf. Acht Kollegiatinnen – sieben Doktorandinnen und eine Postdoktorandin – widmeten sich aus interdisziplinärer, historischer und praxeologischer Perspektive der Erforschung des vielschichtigen Wechselverhältnisses zwischen Wissen und

3 Zur Problematik der Wissensdefinition siehe Veronika Lipphardt/David Ludwig: *Wissens- und Wissenschaftstransfer*, in: Europäische Geschichte Online (EGO) (2011), <http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/wissens-und-wissenschaftstransfer> [Zugriff am 22.03.2024]; für einen Überblick über die historische Genese des Wissensbegriffs siehe Marian Füssel: *Wissen. Konzepte, Praktiken, Prozesse*, Frankfurt a. M.: Campus 2021.

4 Vgl. Anke te Heesen: »Ausstellen, ausstellen, ausstellen/Exhibit, exhibit, exhibit«, in: Petra Reichensperger (Hg.): *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)/Terms of Exhibiting (from A to Z)*, Berlin: Sterberg Press 2013, S. 42–53, hier S. 44; Anke te Heesen/Margarete Vöhringer: *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2014.

5 Zur Entstehung von Wissen durch materielle Interaktion im Labor siehe Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg/Lahn: Basiliken-Press 1992; zu den Dingen als Quellen in den Museum Studies siehe Susan Pearce: »Thinking about Things«, in: dies. (Hg.): *Interpreting Objects and Collections*, London: Taylor & Francis Ltd 1994. Beide Fachkulturen verbindend siehe Anke te Heesen/Petra Lutz (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln u. a.: Böhlau 2005; zu den Dingen als Vermittler zwischen Wissenschaft und Gesellschaft siehe Bruno Latour: *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin: Merve Verlag 2005.

Ausstellen. Die hier untersuchten Fallbeispiele greifen inhaltlich und institutionell weit aus: Sie reichen von der Musealisierung von (Post-)Kolonialismus, Migration und Wissenschaftsgeschichte über Erinnerungskulturen des Holocaust, Mythenbildungen und ethnologische Wissensproduktion bis hin zu Kunst- und Künstler:innenrezeption sowie ethischen Aspekten beim Ausstellen von medizinischen Präparaten. Gemeinsam fragten aber alle Forschungsprojekte danach, welches Wissen genau Eingang in Ausstellungen und Museen fand, welches hingegen (un-)bewusst ausgeschlossen wurde und wie diese vielstimmigen kuratorischen, institutionellen und epistemischen Aushandlungsprozesse bei der Wissenskonstitution vorstättengingen – und gehen: Wer sind die Produzent:innen, Agent:innen und Vermittler:innen von Wissen? Wie wird Wissen in Ausstellungen expliziert, wie wird es in Objektarrangements, Rauminszenierungen und Narrative übersetzt? Aus welchen Disziplinen oder Feldern – auch jenseits des unmittelbaren Ortes ›Museum‹ – stammt es und schließlich: Wie wird es in Gesellschaften rückgebunden und mit Akteur:innen einer breiteren Öffentlichkeit diskutiert? Mehr noch: Welche Rolle spielen Ausstellungen für Wissensproduktionen und gesellschaftspolitische Aushandlungen?

Diese Fragen wurden sowohl aus den Perspektiven der einzelnen, am Kolleg beteiligten Disziplinen heraus – der Ethnologie, Kulturanthropologie und Skandinavistik, der Kulturwissenschaft und Geschichte sowie der Kunst- und Medizingeschichte – als auch quer zu ihnen erörtert. Hierfür bot vor allem die Wissensgeschichte wichtige Ansätze.⁶ Zugleich trugen die unterschiedlichen Museumstypen, mit denen das Kolleg kooperierte, zu einer Pluralisierung und Ausdifferenzierung des zu untersuchenden Feldes bei. Mit einem Verständnis von Wissen als prozesshaft und vorläufig, als form- und wandelbar ließen sich die kuratorischen und institutionellen Aushandlungsprozesse in den Blick rücken. Praktiken des Kuratierens haben das transformatorische Potenzial, angestammte Wissensformen zu verlassen und anderes Wissen zu multiplizieren und zu prozessieren.⁷ Dies hängt jedoch entscheidend von der Beteiligung verschiedener Akteur:innen, von institutionellen Funktionslogiken, Kulturpolitiken und Ökonomien ab.

6 Vgl. Philipp Sarasin: »Was ist Wissensgeschichte?«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 36 (1) (2011), S. 159–172.

7 Vgl. Beatrice von Bismarck: *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books 2021, S. 63.

Neben dem progressiven Moment der Neuproduktion von Wissen ist die Ausstellungsproduktion gleichzeitig auch von restauratorischen und beharrenden Kräften geprägt. Gerade die historische Perspektive zeigt, wie umstritten und umkämpft Ausstellungen und Museen als Orte der Repräsentation und Anerkennung waren und sind. Verstärkt seit den 1970er Jahren problematisieren feministische, postkoloniale, aktivistische und wissenschaftshistorische Perspektiven bis heute die Macht- und Kräfteverhältnisse in der Geschichtsschreibung sowie die damit einhergehenden Ein- und Ausschlüsse, die (Nicht-)Beteiligungen und (Un-)Sichtbarkeiten verschiedener Gruppen in den Museen.⁸ In der Kritik standen und stehen Fragen der Repräsentation und Deutungshoheit, etwa wenn universalisierende Erzählungen, vermeintlich evidentes oder allgemeingültiges Wissen und Wahrheiten im Display hervorgebracht und verobjektiviert werden.⁹ Durch diese Doppelfunktion zwischen Stabilisierung sowie Kritik und Reflexion reüssieren Ausstellungen zu einem besonders vielversprechenden Forschungsgegenstand und Arbeitsfeld. Sowohl durch die in ihnen auf Zeit versammelten, polyvalenten Dinge als auch durch die kontingenten Praktiken des Kuratierens und Rezipierens werden sie zu mehr als bloßen Behältern von Wissen.

Seit geraumer Zeit werden Ausstellungen als dynamische und reflexive Räume des vorläufigen Wissens verstanden und als solche gezielt kuratiert. Auch Museen selbst werden stärker als Labore, Hubs, Diskussionsforen und Begegnungsstätten gedacht, die ihre Offenheit und Flexibilität, ihre Transformationsprozesse sichtbar machen sowie die Möglichkeiten der Teilhabe und Multiperspektivität betonen.¹⁰ Bislang sind diese Konzeptionen

8 Vgl. Ivan Karp/Steven Lavine (Hg.): *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Washington D.C.: Smithsonian Books 1991; Sharon MacDonald (Hg.): *The politics of display. Museums, Science, Culture*, New York: Routledge 1997; Tony Bennett: »The exhibitionary complex«, in: *new formations* (1988) 4, S. 73-102; Nicole Burzan/Jennifer Eickelmann: *Machtverhältnisse und Interaktionen im Museum*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2022; Philipp Schorch/Conal McCarthy (Hg.): *Curatopia. Museums and the future of curatorship*, Manchester (UK): Manchester University Press 2019. Nora Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin: De Gruyter 2018.

9 Vgl. Henriette Lidchi: »The Poetics and Politics of Exhibiting Others«, in: Stuart Hall (Hg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications 1997, S. 153-219; Natalie Beyer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin: De Gruyter 2017.

10 Vgl. Sabine Jank: »Strategien der Partizipation«, in: Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Jannelli/Sibylle Lichtensteiger (Hg.): *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe*

nen vornehmlich auf die Anforderungen von Partizipation, Inklusion und Vermittlung bezogen untersucht worden.¹¹ Gegenwärtig wird zunehmend das Museum selbst als flexible und (ver)lernende Institution entworfen. Die postulierte Reflexivität scheint hierbei sowohl eine (selbst-)kritische Praxis zu versprechen als auch einer neoliberalen Programmatik zu folgen.¹² Die Forschungsagenda des Kollegs zielte daher darauf ab, die prozesshaften und relationalen Verhältnisse des Kuratierens und die mit ihnen verbundene Wissensproduktion in Beziehung zu den institutionellen Bedingungen, dem historischen Gewordensein und den aktuellen Anforderungen an die Ausstellungspraxis zu setzen.

Dafür wurden die Forschungsprojekte mit einem dezidiert praxeologischen Zugang kombiniert und folgten so einem *practice turn*, der in der Wissenschaftsforschung und den *Museum Studies* schon eine längere Tradition aufweist¹³ und seit einiger Zeit zunehmend Eingang in (meist temporäre) Forschungsprogramme findet.¹⁴ Teil der vierjährigen Forschung am Kolleg

und User Generated Content. *Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld: transcript 2011, S. 146-155; Lee Davidson/Pamela Sibley: »Audiences at the »new« museum: Visitor commitment, diversity and leisure at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa«, in: *Visitor Studies* 14.2 (2011), S. 176-194; Angelika Janelli: »Warning: Perception Requires Involvement, Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Kritische Szenographie*, Bielefeld: transcript 2015.

- 11 Vgl. z. B. Anja Piontek: *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld: transcript 2017.
- 12 Vgl. Daniela Döring: »Das Museum zeigt sich. Reflexive Ausstellungsstrategien zwischen Öffnung und Legitimierung der Institution«, in: *WerkstattGeschichte* 82 (2020), S. 109-123.
- 13 Für die Wissenschaftsforschung siehe Ian Hacking: *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge: Cambridge University Press 1983 und Andrew Pickering: »From Science As Knowledge to Science As Practice«, in: ders. (Hg.): *Science As Practice and Culture*, Chicago, Illinois: University of Chicago Press 1992, S. 1-28. In den *Museum Studies* einschlägig ist Sharon Macdonald: *Behind the Scenes at the Science Museum*, London: Routledge 2002. Jüngst entwickelt sich die Praxeologie vom Forschungsgegenstand zur Methode; siehe Marian Füssel: »Praxeologie als Methode«, in: Stefan Haas (Hg.): *Handbuch Methoden der Geschichtswissenschaft*, Wiesbaden: Springer VS, https://doi.org/10.1007/978-3-658-27798-7_18-1 [Zugriff am 22.3.2024].
- 14 Ebenfalls einen Praxisanteil im Promotionsprogramm hatte das Forschungsprogramm *PriMus – Promovieren im Museum* an der Leuphana Universität Lüneburg (2017-19), siehe dazu Nina Samuel: *Promovieren im Museum – Ein Leitfaden*, hg. von Susanne Leeb und Beate Söntgen, Lüneburg: Universität Lüneburg 2021; auch am Zentrum für Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck (ZKFL) findet die Forschung in Kooperation mit Museen

war eine Praxisphase in verschiedenen Kooperationsmuseen, um durch die eigene Mitarbeit in unterschiedlichen Feldern musealer und sammlungsbezogener Aufgaben eine zusätzliche Perspektive auf Ausstellungen und Museen zu gewinnen. Ein Jahr der insgesamt vierjährigen Förderphase verbrachte je eine der Wissenschaftlerinnen im Deutschen Medizinhistorischen Museum Ingolstadt, im Gustavianum – dem Universitätsmuseum in Uppsala, in der Hamburger Kunsthalle, im Jewish Historical Institute in Warschau, im Research Center for Material Culture in Leiden, im Völkerkundemuseum der Universität Zürich, im Wien Museum sowie in der Zentralen Kustodie der Georg-August-Universität Göttingen. Die Kollegiatinnen waren dort an der kuratorischen und alltäglichen Museumsarbeit beteiligt und führten zugleich im Rahmen ihrer erfahrungsbasierten Forschung ethnografische und teilnehmende Beobachtungen durch, die auf unterschiedliche Weise in die Qualifikationsarbeiten Eingang fanden.

In der Ausstellungspraxis: Involviertes Forschen

Durch die Tätigkeit in den verschiedenen Partnerinstitutionen wurde die Forschung im Kolleg programmatisch mit der Museums- und Ausstellungspraxis verschränkt. Es galt, nicht nur *über* Ausstellungen zu forschen, sondern *in* der kuratorischen Praxis involviert zu sein. In den Fokus rückten damit das meist unsichtbare Praxis- und Erfahrungswissen, die institutionellen Abläufe und Bedingungen sowie die Infrastrukturen des Ausstellens. Wie lässt sich die Institution Museum von innen verstehen? Wie entsteht eine Ausstellung Schritt für Schritt? Wie und von wem werden Entscheidungen getroffen? Welche Herausforderungen treten auf und wie werden sie gelöst? Wie werden Objekte gehandhabt und Sammlungen verwaltet?

statt, beispielsweise im Rahmen des sogenannten *Lübecker Modells*, das kulturwissenschaftliche Forschung mit einem Volontariat an einer kooperierenden Einrichtung miteinander verbindet.



Abb. 1: Aufbau der Ausstellung »Walter Gramatté und Hamburg« in der Hamburger Kunsthalle, Foto: Andreas Stolzenburg



Abb. 2: Deutsches Medizinhistorisches Museum Ingolstadt, Aufbau der Ausstellung »Die Ingolstädter Maskentonne«, Foto: Johanna Lessing

Wie arbeiten kuratorische Teams intern, wie verflochten sie sich extern mit weiteren Berufsgruppen, Agenturen und Partner:innen? Diese Fragen schließen an ethnografische und kulturanthropologische Forschungen insbesondere von Autor:innen der *Critical Museology* an, die das Museum als Feld verstehen und hinter die Kulissen der Institution blicken.¹⁵ Die Kollegiatinnen griffen diese Ansätze auf, um sie in Bezug auf ihre kuratorischen Erfahrungen produktiv zu machen.

Die Erfahrungen in den Kooperationsmuseen waren sehr unterschiedlich. Die Museen, die wir im Verlauf der Forschung im Kolleg kennenlernten, waren in Form, Struktur und Standort höchst divers – von ganz kleinen bis hin zu sehr großen Institutionen, lokal und disziplinär verschieden, sie befanden sich im In- oder Ausland und waren mit unterschiedlichen Ressourcen, Profilen sowie Personal-, Leitungs- und Arbeitskulturen ausgestattet. Nichtsdestotrotz ließen sich strukturelle Gemeinsamkeiten und Herausforderungen des involvierten Forschens feststellen. So war der Beginn der Praxisphasen, also der Eintritt ins Feld, von einer großen Offenheit und Unbestimmtheit gekennzeichnet. Menschen, Räume, Abläufe, Routinen, Instrumente, Ordner und Arbeitsstrukturen wollten kennengelernt, aber auch die eigenen Aufga-

¹⁵ Vgl. Sharon Macdonald: »Expanding Museum Studies: An Introduction«, in: dies. (Hg.): *A Companion to Museum Studies*, Malden: Wiley-Blackwell 2006, S. 1-12; vgl. Friedrich von Bose: *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2016.

benbereiche, Handlungsfelder und Rollen definiert werden. Obschon vorab Vereinbarungen mit den Praxispartner:innen getroffen worden waren – wie etwa die Festlegung von zwei Arbeitstagen pro Woche oder die Benennung eines konkreten Ausstellungsprojektes –, mussten diese vor Ort individuell ausgestaltet werden und waren in hohem Maße von den strukturellen und personellen Auslastungen in den jeweiligen Institutionen geprägt, da die Förderlinie in den Museen selbst keine personelle Unterstützung vorsah. Eine solche Gemengelage ging zuweilen auch mit auftretenden Prekaritäten, Unsicherheiten und sprachlichen Herausforderungen einher. Verstärkt durch die pandemische Lage, die ab dem fünften Monat der Praxisphase zur Schließung der Museen geführt hatte und fast alle Tätigkeiten ins Homeoffice verlegte, waren die Arbeitsbedingungen zwangsläufig höchst dynamisch. Projektabhängig variierte die Beteiligung der Kollegiatinnen, ihre Möglichkeiten zur Mitarbeit. Zum Teil wurden Ausstellungsprojekte pandemiebedingt verschoben oder gar gänzlich abgesagt, es entstanden aber auch neue Projekte wie beispielsweise die Sonderausstellung *Die Ingolstädter Maskentonne. Eine Corona-Ausstellung mit medizinhistorischen Bezügen*¹⁶.

Die praxeologische Perspektive generierte zunächst zwei Pole – die ausstellungsbezogene Mitarbeit im Museum und die akademische Forschung –, die zueinander ins Verhältnis gesetzt und in unterschiedlichen Phasen in Einklang gebracht werden mussten. Als Teil des Teams waren die Kollegiatinnen einerseits in interne Arbeitsabläufe am Museum integriert, andererseits behielten sie als Forschende (zumeist) den beobachtenden Blick von außen, der in arbeitsintensiven Phasen in den Hintergrund rücken konnte.¹⁷ Diese Doppelrolle war für alle Beteiligten herausfordernd. Denn eine Positionierung – sei es als Selbst- oder Fremdzuschreibung – als Wissenschaft-

16 *Die Ingolstädter Maskentonne. Eine Corona-Ausstellung mit medizinhistorischen Bezügen*. Eröffnung im Lockdown-Modus am 9.12.2020; Laufzeit 10.12.2020–11.4.2021 (verlängert bis 16.05.2021) im Deutschen Medizinhistorischen Museum Ingolstadt, <https://www.dmm-ingolstadt.de/?id=407> [Zugriff am 06.05.2024]. Erstmals entwickelte das Museum eine »Virtuelle Führung in mehreren Episoden«, abrufbar über den Kanal des Museums, DMMLivideo: <https://www.youtube.com/watch?v=2FjmQoNucXI&list=PLofNBCudYaQt8KeND0HjEnk1oEy-o6wUP&index=1> [Zugriff am 22.07.2024].

17 Als Überblick zu den Möglichkeiten und Herausforderungen involvierter Beobachtung siehe Cornelia Thierbach/Grit Petschick: »Beobachtung«, in: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, 2. Auflage, Berlin: Springer Verlag, S. 1165–1182.

lerinnen, Promovierende oder Habilitierende kann bestimmte Erwartungen, Skepsis, Hierarchien oder auch Schließungen evozieren. Durch die temporäre Mitarbeit nahmen die Kollegiatinnen einen *Sonderstatus* innerhalb der Praxisinstitutionen ein, der strukturell auch zu einer geringeren Teilhabe (z. B. in Bezug auf Absprachen) führen konnte. Zugleich waren die zusätzliche Tatkraft und Expertise sowie der Blick von außen höchst willkommen, all das wurde genutzt und explizit aufgerufen. Dabei war die Erwartungshaltung bei allen Beteiligten groß: Die neuen Museumsmitarbeiterinnen mussten angeleitet und eingearbeitet werden, Resultate der ihnen übertragenen Aufgaben hatten sich erst noch – sowohl im Kontext der musealen als auch in der akademischen Praxis – zu erweisen.



Abb. 3: Die Ingolstädter Maskentonne. Eine Corona-Ausstellung mit medizinhistorischen Bezügen, Foto: Stadt Ingolstadt, Ulrich Rössle

Die als Pole gegenübergestellten Felder von Theorie und Praxis waren jedoch weder konstant gegeben noch klar voneinander abgrenzbar. Vielmehr wurden sie immer wieder neu ausgehandelt, traten in den Hintergrund oder verschoben sich. Dabei zeigte sich auch, dass eine Dichotomie zwischen Theorie und Praxis nicht haltbar ist, sondern vielmehr museale und akademische Wissenspraktiken miteinander in Beziehung stehen, die oftmals theoretisch gesättigt sind, aber mitunter unterschiedlichen Logiken folgen. Daher war

ein Verständnis der Arbeitsstrukturen, der Kommunikationsflüsse, der Handlungskompetenzen und Perspektiven aller Beteiligten innerhalb und außerhalb des Museums notwendig. Gerade diese informellen Räume nahmen einen großen Stellenwert in der Ausstellungsentwicklung und -produktion ein. Je stärker nun die Involviertheit der Kollegiatinnen in diese Prozesse war, desto leichter drohte ihre vermeintlich *neutrale* beziehungsweise reflektierende Position zu verschwinden.

In dieser Gemengelage wurde das Kolleg zu einem kollaborativen und reflexiven Rahmen, in welchem die unterschiedlichen Rollen und Anforderungen diskutiert und die Positionen der Kollegiatinnen gestützt werden konnten. Diese Reflexionsprozesse wurden durch Workshops begleitet, die eine räumliche, zeitliche und mediale Distanznahme beförderten.¹⁸ Zudem wurden zahlreiche kollaborative Arbeits- und Produktionsformate entwickelt, etwa der Blog *Wie Wissen ausstellen?*¹⁹, auf dem Beobachtungen aus der Praxisphase veröffentlicht und Textformen, Schreibstile und erste Thesen erprobt werden konnten. Auf der Basis der Kollegerfahrungen entwickelten beispielsweise Daniela Döring und Johanna Strunge eine Enzyklopädie des Kuratierens, die mit wechselnden, auch externen Autor:innen sukzessive auf dem Blog publiziert wurde. Jeder Buchstabe des A bis Z versuchte ausgewählte, in der Museumsarbeit vorgefundene, häufig unbewusste kuratorische Praktiken und Objekte in verdichteten Szenen zum Vorschein zu bringen. Dieser situative und (stets) unvollständige Bericht aus der Ausstellungspraxis erhält zum Abschluss dieses Bandes einen ersten, kompilierten Publikationsort.

Praxeologisches (Ausstellungs-)Wissen

Auch für den Einfluss der Praxiserfahrungen auf die jeweiligen wissenschaftlichen Arbeiten lassen sich übergreifende Resultate festhalten: Zunächst rückte verstärkt die *materielle* Ebene der Ausstellungsproduktion in den Blick. Es wurden teils unerwartete und neue Quellen, Materialien, Zeitzeug:innen, Archivbestände etc. generiert und erst durch die Zusammenarbeit am Mu-

18 Vgl. Niewöhner, Jörg: »Reflexion als gefügte Praxis«, in: Berliner Blätter 83 (2021), S. 107-116, hier S. 108.

19 *Wie Wissen ausstellen?* Blog des Forschungskollegs Wissen | Ausstellen, vgl. <https://wie-wissen-ausstellen.uni-goettingen.de/> [Zugriff am 27.09.2023].

seum erschlossen. Die Mitarbeiter:innen aus den Kooperationsmuseen gaben zahlreiche wertvolle (Literatur-)Hinweise, vermittelten Kontakte, steuerten zuvor unbeachtete Quellenbestände bei und brachten ihre Fachexpertise ein. Das Kennenlernen von museologischen Verfahren der Archivierung schuf ein stärkeres Verständnis etwa für Lücken und Unvollständigkeiten von Sammlungen oder das Vorhandensein alternativer Wissensformen. Institutionenspezifische Prozesse, Praktiken und Routinen gerieten in den Vordergrund, die sich teils über lange Zeiträume hinweg etabliert hatten und die nur durch die eigene Mitarbeit innerhalb der jeweiligen Institution erschlossen werden konnten (und können). Die Praxiserfahrung bereicherte auch die historischen Untersuchungen, etwa durch einen erleichterten Zugang zu Zeitzeug:innen, Archiven und zu informellem Wissen. In vielen Forschungsarbeiten rückten die musealen Umgangsweisen mit Objekten als Exponate in den Fokus.²⁰ Dazu zählen nicht nur Praktiken des Ausstellens, sondern auch jene des Forschens, Sammelns, Inventarisierens, Verpackens, Aufbewahrens, Konservierens und Restaurierens. Durch all das konnte eine multiperspektivische und praktisch verdichtete Objektkompetenz aus kuratorischer, materialtechnischer und restauratorischer Sicht erworben werden, die sich maßgeblich auf die Forschungsarbeiten auswirkte.

Zudem wurde die *immaterielle und symbolische* Dimension des Kuratierens virulent, denn der tagtäglichen Arbeit im Museum waren (und sind) kulturelle Konzepte, Vorstellungen, Begriffe oder Theorien eingeschrieben, die permanent neu verhandelt werden. Gerade das kuratorische Arbeiten war oftmals durch offene Suchbewegungen gekennzeichnet, in denen die verschiedenen Teammitglieder erst über gemeinsame Diskussionen, durch Konflikte und Kontroversen herausfanden, welche Fragen und Thesen entwickelt werden sollten und welche impliziten Annahmen, Vorstellungen und Haltungen diesen wiederum zugrunde lagen. Dies ließ sich an größeren Metathemen und Selbstverständnissen feststellen, etwa wenn das kuratorische Team danach fragte, wie die Ausstellung verstanden werden solle und was sie leisten könne. Weitere Fragen waren, was ein Objekt ausmachte, welche Funktion die Ausstellung *innerhalb* der Institution oder gesellschaftlich haben sollte und welche Besucher:innen adressiert werden sollten. Kuratieren ließ sich in diesem Sinne als eine permanente Verständigungsleistung be-

20 Margarete Vöhringer: »Leitprinzip »Objekte«, in: *Räume des Wissens. Die Basisausstellung im Forum Wissen Göttingen*, Göttingen: Wallstein Verlag 2022, S. 202-211.

obachten, die über vielzählige Medien der Übersetzung – über Präsentationen, Modelle, grafische Entwürfe, Moods, Listen etc. – verlief und unter den unterschiedlichen, an der Ausstellung beteiligten Akteur:innen einen (Wissens-)Konsens herzustellen suchte, was jedoch nicht in jedem Fall gelang.



Abb. 4: Methodenworkshop am Forschungskolleg, Foto: Margarete Vöhringer



Abb. 5: Depot des Wien Museums, Foto: Daniela Döring

Schließlich zeigte der *infrastrukturelle* Rahmen des Ausstellens deutliche Wirkung. Denn kuratorische Aushandlungsprozesse sind stets in institutionelle, technische, finanzielle, räumliche, politische und soziale Kontexte eingebettet. Infrastrukturen in Museen sind oft unsichtbar und zugleich komplex, sie werden eingeübt und verstetigt im Lauf der Zeit.²¹ In der Ausstellungsarbeit wurden sie als ökonomische und ökologische Gebilde und als Verfahren virulent, welche die kuratorische Praxis grundlegend organisierten. Infrastrukturen ließen sich als vielfältige Medien der Auflistung, der Visualisierung, der Verwaltung, der Gouvernamentalität und der (Selbst-)Führung beobachten. Der Blick hinter die Kulissen des Ausstellens machte dabei zahlreiche, meist verdrängte und oft prekäre Akteur:innen – etwa Aufsichts- und Reinigungskräfte, Depotverwalter:innen, Hausmeister:innen, Restaurator:innen oder Vermittler:innen – sichtbar. Aber auch innerinstitutionelle Logiken und Abläufe, die oftmals eben keine materiellen Quellen hervorbrachten, gerieten in den Blick. Die Einbindung der Kollegiat:innen in die Institution Museum und die dabei gemachten Erfahrungen sensibilisierten sie für die Relevanz der genannten (Macht-)Strukturen, Prozesse, Logiken und Ausschlussmechanismen und veränderten dadurch auch ihre disziplinäre und akademische Forschung.



Abb. 6: Forum Wissen, Basisausstellung im Aufbau,
Foto: Daniela Döring

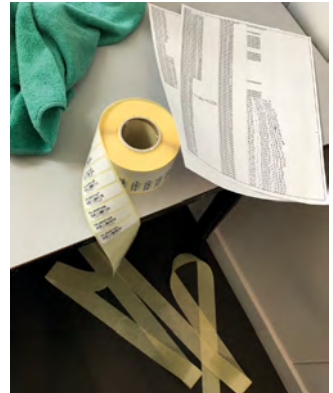


Abb. 7: Inventarisierung,
Wereldmuseum Leiden,
Foto: Johanna Strunge

21 Vgl. Susan Leigh Star: »Die Ethnographie von Infrastruktur«, in: Sebastian Gießmann/ Nadine Taha (Hg.): *Grenzobjekte und Medienforschung*, Bielefeld: transcript 1999, S. 419–436.

Während alle drei Ebenen an museologische und ethnografische Studien zur Organisation des Museums anschließen,²² zeigen die Felderfahrungen der Kollegiatinnen, dass eine praxeologische Perspektive höchst gewinnbringend auch für historische, kunst- oder literaturwissenschaftliche Fachdisziplinen sein kann. So rückten durch die praktische Erfahrung vor allem die *impliziten* Wissensformen in den Fokus, die den Arbeitsweisen in den Institutionen zugrunde liegen und meist nicht explizit zum Ausdruck gebracht werden. Dieses implizite Wissen haust jenseits der Sprache, also in den Handlungen, Routinen, Körpersprachen, Beziehungen und Konflikten.²³ Es konnte durch ethnografische und kulturwissenschaftliche Analysezugänge – wie teilnehmende Beobachtung, Feldnotizen, Skizzen, Fotodokumentationen oder Forschungstagebücher, Interviews, Beschreibungen von Arbeitszusammenhängen, räumlichen Arbeitsbedingungen, Gestaltungsprozessen und autoethnografischen Reflexionen – greifbarer gemacht und in die Analysen einbezogen werden.

Dass ein solch ambitioniertes Forschungsprogramm eine Reihe von Herausforderungen und Reibungen erzeugt, ist naheliegend. Reibungsflächen boten etwa die Interdisziplinarität innerhalb des Kollegs, die Interdependenzen von akademisch-wissenschaftlicher und musealer Praxis, die Ausgestaltung der Mitarbeit im Museum und die Übertragung in das eigene Forschungsdesign, aber auch die strukturellen Anforderungen des Wissenschaftssystems. Die größte Herausforderung lag jedoch im praxeologischen Zuschnitt, der einerseits die Forschung immens bereicherte und andererseits die Grenzen der Herkunftsdisziplinen der einzelnen Kollegiatinnen aufzeigte, die ja – gerade für das Absolvieren von Qualifikationsarbeiten – immer auch die eigenen Methoden und etablierte Fachkulturen in Anschlag bringen mussten (und müssen).

22 Siehe beispielsweise: Sharon Macdonald/Christine Gerbich/Margareta von Oswald: »No Museum is an Island: Ethnography beyond Methodological Containerism«, in: *Museum and Society* 16/2 (2018), S. 138–156; oder Margareta von Oswald: *Working Through Colonial Collections: An Ethnography of the Ethnological Museum in Berlin*, Leuven: Leuven University Press 2022.

23 Mit dem Begriff »implizites Wissen« beziehen wir uns auf die deutsche Übersetzung von Michael Polanyis Begriff des *tacit knowledge*. Siehe dazu: Michael Polanyi: *The tacit dimension*, Garden City, NY: Doubleday 1966 sowie Michael Polanyi: *Implizites Wissen*, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.

Friktionen | Kuratieren

Diese verschiedenartigen Spannungen und Aushandlungsprozesse haben den Impuls gegeben, die Abschlusstagung des Kollegs ausführlich dem Begriff *Friktionen* zu widmen. Friktionen (lat. *frictio*, »Reibung«) sind immer dort zu finden, wo etwas in Bewegung oder in Veränderung gerät und infolgedessen die institutionellen Routinen von etablierten, als Norm empfundenen Abläufen unterbrochen, irritiert oder gar gestört werden. Die Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing hat das kontingente Moment solcher Bewegungen betont, indem sie Friktionen als »awkward, unequal, unstable, and creative qualities of interconnection across difference«²⁴ beschrieb. Während Friktionen dabei durchaus Verlangsamung, Erschwernis und Widerstand bewirken, setzen sie zugleich auch produktive Energien frei. Reibungen und Konflikte sind in der Ausstellungs- und Museumspraxis gang und gäbe und zugleich unbeliebt, können sie doch ganz wesentlich den angestrebten, zügigen und im wahrsten Sinne des Wortes reibungslosen Fortgang der Produktion beeinträchtigen. Zugleich ist zu beobachten, dass die musealen Aushandlungs-, Produktions- und Transformationsprozesse zunehmend transparent und für die Öffentlichkeit sichtbar (und sogar mitgestaltbar) gemacht werden (sollen).

Der 2006 erschienene Band *Museum Frictions* führt vor allem die gegenwärtigen Globalisierungs- und Transformationsprozesse an, die zahllose Debatten, Kämpfe, Kontroversen, Allianzen und Wettbewerb hervorbringen.²⁵ Gerade in der musealen und kuratorischen Praxis fordern Friktionen die ausstellenden Institutionen ungemein heraus. Ihre Bewältigung wird mit ganz unterschiedlichen Strategien gesucht – sie werden zum Teil diskutiert, zum Teil aber auch vermieden, harmonisiert oder gar verdrängt. Konflikative Auseinandersetzungen sind jedoch nicht nur konstitutiver Bestandteil einer jeglichen Arbeitspraxis, sondern werden auch gesellschaftlich verstärkt scharf, zuweilen auch polarisierend geführt. Für die konzeptionelle und programmatische Ausrichtung von Museen scheinen Diskussionen und

24 Anna Lowenhaupt Tsing: *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton/Oxford: Princeton University Press 2005, S. 4.

25 Vgl. Ivan Karp/Corinne Kratz/Linn Szwaja/Tomás Ybarra-Frausto (Hg.): *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*. Durham, London: Duke University Press 2006, hier S. 5.

Dissens in den letzten Jahren zunehmend als relevant aufgefasst zu werden. So mehrten sich jüngst Versuche, Friktionen, Widersprüche und auch Unbehagen explizit nicht auszublenden, sondern vielmehr – so herausfordernd das auch sein mag – für die eigenen, institutionellen Reflexions- und Transformationsversuche fruchtbar zu machen.

Institutionen wie beispielsweise das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig rücken den eigenen Veränderungsprozess öffentlich ins Display, das Hunterian Museum der Universität Glasgow hat 2020 das Projekt *Curating Discomfort* ins Leben gerufen, um in Form von (ausgestellten) Provokationen und Interventionen aktiv in die etablierte Museumspraxis einzugreifen. Aus dieser Kritik heraus sollen alternative Erzählungen produziert werden, um langfristig und nachhaltig historisch-institutionelle Machtungleichgewichte zu beseitigen und eine antirassistische Museumspraxis zu etablieren.²⁶ Damit scheint das Plädoyer »to recognize and embrace museum frictions with all their potential and their risk«²⁷ in der Museumslandschaft – einhergehend mit dem Versprechen der Teilhabe und Aktivierung einer diversen gesellschaftlichen Öffentlichkeit – angekommen zu sein.

Genau hier setzte die Abschlusstagung des Kollegs an, als sie 2022 Friktionen auch für die Erforschung des Wechselverhältnisses von Wissen und Ausstellen in Anschlag brachte. Der Fokus auf Reibungen sollte den Blick auf die Verhandlungen von Wissen und auf die ihr zugrunde liegenden Kräfteverhältnisse lenken. Denn Friktionen wohnt eine doppelte Funktion inne: Sie können einerseits als machtkritische, widerständige und heterogene Phänomene auftreten, andererseits aber auch machstabilisierend und generativ wirken. »Hegemony is made as well as unmade with friction«²⁸, schreibt Tsing, und in diesem Sinne können sowohl die Beharrungstendenzen als auch die (Neu-)Produktionen von Wissen sichtbar gemacht werden. Zugleich scheinen Friktionen – so der Anfangsverdacht der Tagung – sowohl für heterogene Wissenschaftskollektive als auch für kollaborativ arbeitende Museumsteams die Möglichkeit zu eröffnen, die eigenen Annahmen, Selbstverständnisse und Routinen zu reflektieren und zu verorten, um einen politisch bewegten und bewegenden Diskurs voranzutreiben.

26 Vgl. <https://www.gla.ac.uk/hunterian/about/achangingmuseum/curatingdiscomfort/abouttheprocess/> [Zugriff am 09.12.2023].

27 Karp/Kratz/Szwaja/Ybarra-Frausto (Hg.): *Museum Frictions* (Anm. 25), S. 27.

28 Lowenhaupt Tsing: *Friction* (Anm. 24), S. 6.

Die Abschlusstagung *Friktionen. Für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens* präsentierte die Ergebnisse der Kollegiarbeit und verschränkte sie – über einen von den Kollegiatinnen erarbeiteten *Call for Paper* – mit Beiträgen aus der internationalen Museums- und Forschungslandschaft. Dabei zeigte sich die kuratorische Expertise der Kollegiatinnen auf innovative Weise in Form einer zur Tagung realisierten Pop-up-Ausstellung, die partizipativ von allen Teilnehmenden im Verlauf der Vorträge weitergedacht, ausgestaltet und bestückt werden konnte. Versammelt wurden Exponate aus der Forschungszeit, aber auch neu generierte Materialien – darunter Dokumente, Zettel, Notizen und weitere ausstellungs- und forschungsbezogene Artefakte, um das diskutierte Wissen, Erkenntnisse und gemeinsame Fragen in den Raum und zur Disposition zu stellen. Präsentiert wurden unter anderem Auszüge aus Forschungstagebüchern, Fotos von diversen Arbeitsplätzen oder Werkzeuge der praxeologischen Forschung beispielsweise in Form von historischen Kameras. Die Forschungsagenda des Graduiertenkollegs *Wissen / Ausstellen* erhielt hierdurch buchstäblich eine weitere Facette – es entstand eine Forschungsreflexion im Raum, die die Fragen der Tagung noch erweiterte: Wie lässt sich der Forschungsprozess selbst darstellen?



Abb. 8: Aufbau der Pop-up-Ausstellung zur Tagung »Friktionen. Für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens«, Göttingen, Foto: Martin Liebetruht



Abb. 9: Pop-up-Ausstellung zur Tagung »Friktionen. Für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens«, Göttingen, Foto: Martin Liebetruth

Welchen Mehrwert hat das Ernstnehmen der materiellen und praxeologischen Dimensionen von wissenschaftlicher, musealer und kuratorischer Arbeit? Wie lassen sich Friktionen ausstellen und durch das Ausstellen selbst wiederum erforschen?

Einführung in die Beiträge des Bandes

Die Aufsätze, die in diesem Band versammelt sind, gehen in fünf Sektionen den Reibungen zwischen Theorie und Praxis nach, sie spüren historische Verwerfungen in Ausstellungsprojekten auf (I), folgen dem kuratorischen Einhegen von Kritik und Kontingenz (II) sowie dem Umgang mit oder der (gezielten) Produktion von Unbehagen (III). Schließlich werden Friktionen für institutionelle Veränderungsprozesse, wie etwa museale Gegen-Geschichten (IV) oder Erweiterungen disziplinärer Grenzen und Methoden (V) produktiv gemacht. Um die Forschungsergebnisse auch für die beteiligten Praxispartner:innen zugänglich zu machen, sind in diesem Band einige der

Beiträge in englischer, die überwiegende Mehrheit aber in deutscher Sprache verfasst worden.

I) Friktionen und Ideologien. Kuratieren zwischen Einklang und Widerstand

Die kulturwissenschaftliche Forschungs- und Museumslandschaft der DDR ebenso wie der ehemaligen Sowjetunion, insbesondere die dort verfolgten kuratorischen Praktiken und Ausstellungen bilden nach wie vor ein weitgehend vernachlässigtes Forschungsfeld.²⁹ Ein Hauptgrund für diese Situation liegt wohl in der pauschalen Annahme staatlicher Kontrolle, die eine im weitesten Sinne »objektive« wissenschaftliche Arbeit verhindert und stattdessen für politisierte bzw. ideologiekonforme Ergebnisse gesorgt haben soll.³⁰ Die Beiträge dieser Sektion greifen dieses Desiderat auf und nehmen Ausstellungspraktiken in den Blick, die eben nicht nur mit starren, (kultur-) politischen Strukturen konfrontiert waren, sondern zugleich aus damit verbundenen Spannungen heraus Möglichkeiten des Umgangs und des Widerstandes gesucht haben.

Klara von Lindern nähert sich in ihrem Beitrag über eine kritische Auseinandersetzung mit historischem Archivgut und Zeitzeug:innengesprächen der Museumspraxis in der DDR. Am Beispiel der Jubiläumsretrospektive anlässlich des 200. Geburtstags von Caspar David Friedrich, die 1974/1975 im Dresdner Albertinum gezeigt wurde, richtet sie den Blick hinter die Kulissen und arbeitet die diversen Aushandlungen zwischen unterschiedlichen Akteur:innen heraus. Ebenfalls in den 1970er Jahren verweilt *Annabel Ruckdeschel*s Text, der die *INTERGRAFIK*, die internationale Triennale für grafische Kunst der DDR, behandelt. Ihr Fokus gilt dabei insbesondere den Friktionen bei der internationalen Zusammenarbeit, die sich zwischen individuellen Entscheidungen und kulturpolitischen Vorgaben einstellten. *Lisa Ludwig* knüpft zeitlich hieran an und betrachtet den Wissenstransfer zwischen

29 Erst aktuell verstärkt: Vgl. Hans Joachim Neidhardt: *Über dem Nebelmeer. Lebenserinnerungen*, Dresden: Sandstein Kommunikation 2020, S. 156. Vgl. außerdem: Mareile Flitsch/Karoline Noack: »Museum, materielle Kultur und Universität. Überlegungen zur Parallelität und Zeitgenossenschaft der DDR/BRD-Ethnologien im Hinblick auf eine Standortbestimmung mit Zukunftsaussichten«, in: Zeitschrift für Ethnologie 144 (2019), S. 163-198.

30 Vgl. Flitsch/Noack: »Museum, materielle Kultur und Universität« (Anm. 29), S. 166.

ethnografischen Museen in der DDR und nicht-sozialistischen Ländern anhand einer Ausstellung, die in den 1980er Jahren in Dresden und Ost-Berlin gezeigt wurde. Ihr Interesse gilt vor allem den überraschenden Freiräumen, die im Laufe der Ausstellungsplanungen trotz politischer Instrumentalisierung entstanden. *Ana Lolua* schließlich führt in die späte Sowjetunion ein und beschreibt, wie das Museum für Völkerfreundschaft Druzhba im georgischen Tiflis nach seiner Gründung 1972 versucht hat, durch Ausstellungen und Sammlungspolitik die lokale georgische Identität zu stärken, ohne die Autorität der UdSSR herauszufordern.

II) Friktionen einhegen: Kompromiss – Glätten – Kuratieren

Kuratieren lässt sich als transformierende Praxis verstehen, die Brüche und Kontingenzen in eine stringente Erzählung überführt. Solche Glättungen können auf inhaltlicher Ebene beobachtet werden, sie können Sammlungsobjekten anhaften und sie können Aushandlungen im Rahmen der Konzeption einer Ausstellung verbergen. Die Sektion mit den meisten Beiträgen widmet sich diesen Prozessen der Vereinheitlichung und ihren Bedingungen. Im Fokus stehen Formen der Reduktion von Komplexität und Navigation um umkämpfte Deutungshoheiten sowie Kompromisse hinsichtlich zum Teil gegenläufiger, an museale Institutionen gerichteter Bedürfnisse.

Franziska Lichtenstein widmet sich in ihrem Artikel der Darstellung der Wikingerzeit in Blockbuster-Ausstellungen. Anhand eines Vergleichs zwischen drei großen Ausstellungen in verschiedenen Zeitschnitten arbeitet sie pointiert heraus, wie die Interpretationen zwischen Okzidentalismus und Alterität mäandern, dabei jedoch Friktionen geglättet und die Wikingerzeit als Archetyp naturalisiert werden. *Sophie Stackmann* untersucht, wie stark die Eintrags- und Anerkennungsprozesse beim Kuratieren von UNESCO-Weltkulturerbe durch Konflikte geprägt sind. Sie nimmt dabei das Kriterium der Integrität in den Blick, das darauf abzielt, eine möglichst homogene Umgebung herzustellen, und das somit nicht nur Pluralität und Widersprüchlichkeiten von kulturellem Erbe, sondern auch die impliziten, kulturellen westlichen Vorstellungen zum Verschwinden bringt. *Jana August* thematisiert in ihrem Beitrag die konflikthafter Revisionen von Dauerausstellungen, die oftmals an etablierten Ordnungskategorien von Sammlungen und Museen rütteln. Am Beispiel des MoMA zeigt sie, wie der Einsatz von Diagrammen als kuratorisches Instrument das klassische kunsthis-

torische Narrativ einer Fortschrittsgeschichte kritisierte und durch neue Präsentationsformen temporär ablöste. *Hannes Hacke* analysiert am Beispiel der Ausstellung *Homosexualität_en* die Friktionen und Aushandlungsprozesse zwischen und innerhalb von Museen, Communities, Kurator:innen und Geldgeber:innen. Die im Deutschen Historischen Museum und im Schwulen Museum gezeigte Sonderausstellung verhalf zwar einer LSBTIQ-Geschichte zu mehr Sichtbarkeit, fand aber letztlich keinen nennenswerten Niederschlag in den Sammlungs- und Ausstellungsstrukturen des Deutschen Historischen Museums. *Melcher Ruhkopf* widmet sich in seinem Beitrag über das Antwerpener Museum aan de Stroom einer Logistik des Musealen, die Dinge, Menschen, Wissen und Geschichten im Ausstellungsraum steuert. Logistische Ströme verlaufen nie reibungslos, sondern sind in koloniale und kapitalistische Machtverhältnisse eingebettet, die im Museum selbst – in seinen Darstellungs- und Wissenspraktiken – zum Tragen kommen, jedoch oftmals unsichtbar bleiben. Und schließlich setzt sich auch *Jona Piehl* mit einem bislang weniger beleuchteten Aspekt der Wissensgeschichte von Ausstellungen auseinander. Sie plädiert dafür, die grafische Gestaltung nicht auf die Funktion zu reduzieren, eine vermeintlich klare visuelle Identität der Institution herzustellen. Vielmehr versteht sie Gestaltung als kritische kuratorische Praxis, mit der die Friktionen, die Reibungsflächen und mehrdeutigen Inhalte von Ausstellungen sichtbar gehalten werden können.

III) Friktionen produzieren – Unbehagen kuratieren

Konflikte verursachen Reibung und Reibungsverlust, Bewegung und Widerstand, und das ist (zuweilen) unbehaglich. Die von der postkolonialen Theorie beeinflusste Kritik am Museum fordert die Positionierung der Forschenden und der Institution ein. Sich die *privilegierte* Sprecher:innen-Position oder die eigene Verstrickung in Herrschafts- und Gewaltverhältnisse bewusst zu machen, kann Unbehagen auslösen, wird jedoch in der letzten Zeit zunehmend von der kuratorischen Praxis eingefangen und produktiv gemacht. An konkreten Beispielen thematisieren die Beiträge dieser Sektion das Verhandeln und gleichzeitige Erforschen vergegenwärtigter Friktionen: Wie lässt sich Unbehagen und der Umgang mit Emotionen verantwortungsvoll kuratieren? Welche (impliziten) ethischen Maximen liegen dem Ausstellen zugrunde, welche werden reflektiert und umgesetzt?

Johanna Strunge behandelt in ihrem Beitrag die Herausforderungen der Dekolonisierung von Museen, insbesondere in Bezug auf die Darstellung kolonialer Waren und ihrer Geschichte. Anhand von drei Fallbeispielen diskutiert sie *Curating Discomfort* als Strategie zur Sensibilisierung für die koloniale Vergangenheit und Gegenwart. *Nanne Buurman* analysiert die Kontinuitäten zwischen der *documenta*-Ausstellung und dem nationalsozialistischen Erbe ihrer Gründer. Dabei zeigt sie auf, wie sie mit ihrer Arbeit im Rahmen der *documenta fifteen* versuchte, die strukturellen Kontinuitäten von Rassismus und Antisemitismus kritisch zu hinterfragen und zu entlarven. *Johanna Lessings* Text beschäftigt sich mit dem Unbehagen, das beim Umgang mit *human remains* in Museen auftritt. Mit Blick auf die Herausforderungen, die *human remains* für herkömmliche kuratorische Praktiken darstellen, plädiert sie dafür, ihnen mit einer »Philosophie der Fürsorge« zu begegnen.

IV)stituierende Praktiken und Gegen-Geschichten. Friktionen als Hegemoniekritik

Museen sind politische und umkämpfte Orte der Wissensproduktion, die insbesondere durch gegenhegemoniale Akteur:innen und ihre Praktiken herausgefordert werden. Dass Ausstellungen gesellschaftliches Wissen und Öffentlichkeit verhandeln, bedeutet auch, dass sie eine aktive Rolle in der (Re-)Produktion und Transformation von Ungleichheitsverhältnissen haben. In dieser Sektion stehen sogenannte *stituierende Praktiken*³¹ im Fokus, die Allianzen mit politischen und sozialen Bewegungen und Diskursen außerhalb des musealen Feldes eingehen, um bestehende Machtverhältnisse zu kritisieren und Veränderungen durch Interventionen in und über museale Institutionen zu erwirken.

So verstehen *Anna Jungmayr* und *Alina Strmljan* Friktionen als Werkzeuge, mit denen hegemoniale Erzählungen herausgefordert und institutionelle Handlungsspielräume generiert werden können. Gerade das Ernstnehmen, Thematisieren und Offenlegen von gesellschaftlichen Konflikten und Reibungsflächen ist für ihre feministisch-kuratorische Praxis Voraussetzung, um Hierarchien, Ungleichheiten und Diskriminierung reflektieren und abbauen zu können. Auch *Laura Langeder*, *Markus Fösl* und *Louise Beckershaus*

31 Vgl. Gerald Raunig: »Instituierende Praxen: Fliehen, Instituieren, Transformieren«, in: *transversal texts* 1 (2006).

plädieren in ihrem Beitrag für das Transparentmachen und Öffnen der Sammlungsarbeit am Haus der Geschichte Österreich. Die von ihnen kuratierte Ausstellung *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* rückte die Frage in den Mittelpunkt, wie das Museum mit dem problematischen materiellen Erbe des Nationalsozialismus umgehen solle. Das Kuratieren von Debatten fordert das Museum als moderierende Instanz heraus und bringt es in ein Spannungsfeld zwischen Diskussionsforum und Kompetenzstelle. Irene Hilden und Andrei Zavadski widmen sich in ihrer ethnografischen Studie den aufwendigen Aushandlungs- und Reibungsprozessen in der partizipativen Museumspraxis am Beispiel von *BERLIN GLOBAL* im Humboldt Forum. Hierbei fokussieren sie die unterschiedlichen Facetten der meist unsichtbaren und prekären Arbeit, die stets mit Friktionen einhergehen, und plädieren dafür, diese zu reflektieren und für eine Stärkung des Partizipationsprozesses produktiv zu machen. Farina Asches Text skizziert die Entwicklung der Musealisierung von Migration in München, für die das in den 2010er Jahren initiierte Projekt *Crossing Munich* eine Vorreiterrolle spielte. Die hierbei auftretenden Friktionen bergen produktive Potenziale für die Veränderung von Wissensregimen und institutionellen Strukturen.

V) Arbeiten mit Friktionen. Herausforderungen einer praxeologischen Forschung

Wie und mit welchen Methoden lässt sich implizites oder Praxiswissen in kuratorischen Prozessen erforschen? Die Beiträge in der Sektion fragen nach dem Umgang mit der Materialität und der Kontingenz des Feldes, mit Verselbstständigungen, Zufällen und Barrieren im Archiv, mit Abwesenheiten und impliziten Wissensformen. Versammelt werden verschiedene Ansätze einer praxeologischen und institutionsbezogenen Forschung, die verstärkt die Infrastrukturen von kuratorischem und musealem Wissen fokussieren. Dieser Zugang wird zugleich auch einer kritischen Reflexion unterzogen: Zu welchen Spannungen und Friktionen, aber auch zu welchen möglichen Neuausrichtungen und Methodologien führen die verschiedenen Involvierungen im Museumsfeld und welche Effekte hat dies auf die Wissensproduktion in den Fachdisziplinen?

Felix Vogel widmet sich dem Backstagebereich der Ausstellungsproduktion. Am Beispiel der *documenta V* stellt er die unsichtbare Arbeit des *Art Handling* mit seinen impliziten Wissensformen zwischen handwerklichen,

künstlerischen, sozialen, technischen und logistischen Praktiken scharf. Mit dem Fokus auf »boring things« entfaltet er einen methodischen Zugang zu einer politischen Wissensgeschichte des Ausstellens, die über eine Infrastrukturkritik die sozioökonomischen Kontexte der Ausstellungsproduktion freilegt. *Daniela Döring* untersucht die komplexe Entstehungsgeschichte des Forum Wissen an der Georg-August-Universität Göttingen, die von infrastrukturellen und finanziellen Herausforderungen geprägt war, und arbeitet mit einem ethnografischen Ansatz die produktive Rolle von Friktionen im Spannungsfeld zwischen kulturpolitischen und institutionslogischen Maßgaben heraus. *Ramona Bechauf* beschäftigt sich mit den Sonderkommando-Fotografien, die heimlich im Konzentrationslager Auschwitz aufgenommen wurden. Dabei untersucht sie die historische Bildproduktion mit einer praxeologischen Herangehensweise und vermag so, die Authentizität der Bilder und die Identität der Fotografen kritisch zu evaluieren.

Für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens

Die Beiträge dieses Sammelbandes plädieren auf verschiedene Weisen für einen explizit politischen Charakter von Wissensgeschichte. Das Politische weist dabei über die historische Spezifität von Wissen hinaus.³² Vielmehr geht es um eine fundamentale Dimension von epistemischen Strukturen, kulturellen Praktiken und alltäglichen Handlungen zur Herstellung von Sozialität und Gemeinschaftlichkeit. Das in und durch Ausstellungen zirkulierende Wissen changiert stets zwischen Konsens und Dissens. Es ist für bestimmte Gruppen anschlussfähig, während es von anderen kritisiert, verworfen, umgedeutet oder auch ignoriert wird. Die Frage des Politischen – so legen die Beiträge dar – ist für die Erforschung von Ausstellungspraxis auf mehreren Ebenen virulent.

32 Vgl. Sarasin: »Was ist Wissensgeschichte?« (Anm. 4), S. 164f. oder Gottschalk-Mazouz, Niels: »Was ist Wissen? Überlegungen zu einem Komplexbegriff an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaften«, in: Sabine Ammon/Corinna Heineke/Kirsten Selbmann/Arne Hintz (Hg.): *Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der ›Wissensgesellschaft‹*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2018, S. 21-40.

Erstens zeigt sich der Ausstellungskomplex³³ als politische Formation, »in deren Rahmen Räume geordnet, Ressourcen verteilt, Menschen kategorisiert und kulturelle Bedeutungen produziert werden.«³⁴ In diesem konfliktiven Feld werden die »Dimensionen des Politischen« als Arenen gesellschaftlicher Antagonismen durch performative und (gegen-)hegemoniale Praktiken stetig neu ausgehandelt.³⁵ *Zweitens* geht es um eine macht- und repräsentationskritische Analyse, die danach fragt, wer auf welche Weise an Ausstellungen, an Institutionen und an ihrer Bedeutungs- und Wissensproduktion beteiligt ist, welche An- und Abwesenheiten oder Hierarchien sowie welche Machtverhältnisse dabei auftreten.³⁶ Im Museums- ebenso wie im Wissenschafts- und Bildungsbereich geht es immer wieder darum, Macht- und Herrschaftsverhältnisse kritisch zu beleuchten, um letztlich alltägliche Praktiken auch verändern zu können. Dafür ist *drittens* die Tatsache anzuerkennen, dass eine solche Forschung in das Feld selbst eingreift und dementsprechend die Frage nach Verantwortlichkeiten evoziert. Eine politisch motivierte Forschungsagenda, der es um einen transformativen und emanzipatorischen Effekt geht, lässt sich nicht jenseits von Machtverhältnissen denken.³⁷ Insbesondere der Blick auf Friktionen führt zu einer politischen Wissensgeschichte, welche die widersprüchlichen und aushandelnden Kräfte, wie etwa die restaurativen Tendenzen auf der einen und die deregulativen Absichten auf der

33 Vgl. Tony Bennett: »Der Ausstellungskomplex«, in: Quinn Latimer und Adam Szymczyk (Hg.): *Der documenta 14 Reader*, München, London, New York: Prestel Verlag 2017, S. 353-400.

34 Jens Adam/Asta Vonderau: *Formationen des Politischen. Anthropologie politischer Felder*, Bielefeld: transcript 2014, S. 9. Vgl. auch Farina Asche: »Programmatische Überlegungen zu einer situierten Wissensregimeanalyse am Beispiel des musealen Ausstellens von/der Migration«, in: Jan Lange/Manuel Liebig/Charlotte Räuchle (Hg.): *Lokale Wissensregime der Migration. Akteur*innen, Praktiken, Ordnungen*, Wiesbaden: Springer VS (im Erscheinen).

35 Vgl. Johanna Rolshoven: »Dimensionen des Politischen. Eine Rückholaktion«, in: dies./Ingo Schneider: *Dimensionen des Politischen. Ansprüche und Herausforderungen der Empirischen Kulturwissenschaft*, Berlin: Neofelis Verlag 2018, S. 14-33, hier S. 24.

36 Vgl. Daniela Döring: »Wissensanalyse. Ausstellungen repräsentations- und machtkritisch untersuchen«, in: Luise Reitstätter/Carla-Marinka Schorr (Hg.): *Methoden der Ausstellungsanalyse*, Open Access Publikation (im Erscheinen).

37 Vgl. Jenny Illig/Ingo Schneider: »Empirische Kulturwissenschaft als kritische Gesellschaftsanalyse«, in: Sabine Eggmann/Susanna Kolbe/Justin Winkler (Hg.): »Wohin geht die Reise?« *Eine Geburtstagsausgabe für Johanna Rolshoven*, Basel: Akroama 2019, S. 291-306.

anderen Seite, einzufangen vermag.³⁸ Und schließlich ist *viertens* eine stete (Selbst-)Reflexion und Bewusstmachung der eigenen Situierung notwendig. Gerade die Annahme eines verkörperten und situierten Wissens, welche die eigene Standortbestimmung und Privilegierung miteinschließt, bildet nach Donna Haraway den Ausgangspunkt für eine machtkritische und reflexive Wissensproduktion und lässt mögliche Alternativen sichtbar werden.³⁹ Eine involvierte politische Wissensgeschichte bedeutet also letztlich auch, sich selbst in die Verhältnisse zu setzen und Kritik an den Bedingungen der Wissensproduktion zu üben. Die Frage, wie Wissen *in* und *durch* Ausstellungen entsteht, sensibilisiert für die Macht- und Herrschaftsstrukturen, an denen Wissenschaftler:innen und Museumsmitarbeitende auch selbst teilhaben. Welchen Unterschied machen die eigenen Positionalitäten und Privilegien beispielsweise in Bezug auf Zugänglichkeit und Ressourcenverteilung im Feld? Welche hegemonialen Diskurse, institutionellen Logiken, Kulturpolitiken und ökonomischen Infrastrukturen werden reproduziert? Und damit einhergehend: Welche Ausschlüsse und Unsichtbarkeiten bleiben unhinterfragt? So ist etwa darüber nachzudenken, was es bedeutet, als weiblich und *weiß* gelesene Person im Feld der Geistes- und Kulturwissenschaften oder im Museumsbetrieb tätig zu sein, welche strukturellen Herausforderungen und Hürden sich beispielsweise bereits in Stellenausschreibungen und Anforderungsprofilen zeigen oder welche institutionell etablierten Hierarchien, Netzwerke und Ausschlüsse auf Konferenzen reproduziert werden. Im Kollegzusammenhang wurden diese Punkte immer wieder diskutiert und problematisiert. Um darüber hinaus zu strukturellen Veränderungen im Wissenschaftsbetrieb beizutragen, steht im nächsten Schritt der Einbezug dieser politischen Aspekte in die eigene Forschungspraxis an. Das heißt, zukünftig ist noch stärker zu planen, welche Ressourcen, Kooperationen und Perspektiven für vergleichbar angelegte Forschungsverbünde und deren Tagungen wie Publikationen nötig sind, um die inhärenten Ausschlussmechanismen, gegen die sich die meisten wissenschaftlichen Arbeiten in der Theorie wenden, nicht strukturell in der Praxis zu reproduzieren.

38 Siehe z. B. Monika Wulz/Max Stadler/Nils Güttler/Fabian Grütter (Hg.): *Deregulation und Restoration. Eine politische Wissensgeschichte*. Berlin: Matthes & Seitz 2021.

39 Vgl. Donna Haraway: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg eines partialen Blicks«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73-97.

Das Interesse für Kritik, Reibungen und den politischen Charakter von Wissen ist im Laufe der Kollegzeit stetig gewachsen. Die praxeologische Ausrichtung des Kollegs hat nicht nur das inter- und intradisziplinäre Arbeiten geschärft, sondern auch die Notwendigkeit für die Diskussion und Reflexion damit einhergehender Friktionen offengelegt. Über die Aneignung der ausgeschriebenen Projekte, das gemeinsame Curriculum, die geteilten Erfahrungen der Praxisjahre und die kontinuierliche Diskussion unserer Forschungen hat sich das Wissen um das Erkenntnispotenzial solcher Reibungen und ihrer politischen Situierungen nach und nach herausgebildet. So wie wir nicht umhinkonnten, Herrschaftsverhältnisse, eigene Positionierungen, Ressourcen und Kontexte der praxeologischen Ansätze zunehmend zu hinterfragen, so etablierte sich das Bewusstsein für die Trag- und Reichweite einer kritischen Reflexion derselben. Quer durch die Disziplinen, Museen und Fragestellungen, die sich im Kolleg versammelten, waren (und sind) es die Bewegungen in den Zwischenräumen, die die gemeinsame Diskussion voranbrachten.

Wenn wir nun in diesem Band die Ergebnisse der Kollegforschungen im Verbund mit weiteren Beiträgen von Kolleg:innen diskutieren, so verhilft ein kritischer praxeologischer Zugang dazu, die Erkenntnisse und Thesen, aber auch die Leerstellen innerhalb ihrer politischen Bedingtheiten zu verorten und auf diese Weise für weitere Fragen, Teilnahmen, Strategien und Praktiken zu öffnen. Damit bringt der Band die Forschungs- und Arbeitspraxis in beiden Institutionen – Universität und Museum – (miteinander) in Bewegung und wird anschlussfähig für (kritische) Perspektiven aus verschiedenen Positionen. Eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens kann – so hoffen wir – dazu beitragen, kollaborative und reflexive Arbeitsweisen in Theorie und Praxis des Museums nicht nur akademisch zu verhandeln, sondern in eine umfassende transformative kuratorische Praxis zu integrieren.

I) Friktionen und Ideologien. Kuratieren zwischen Einklang und Widerstand

Zwischen Widerstand und Einklang?

Kuratorische Praxis in der DDR im Spiegel (über-)institutioneller Strukturen

Klara von Lindern

Als fester Bestandteil von Gesellschaften sind Museen und Ausstellungen immer auch Teil politischer Aushandlungsprozesse.¹ Wie Günter Schade, ehemaliger Direktor des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin, schreibt, sei »die Museumskultur eines Landes [...] keine von der gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und geistigen Realität losgelöste Erscheinungsform«² und könne »deshalb auch nur im Zusammenhang mit diesen Faktoren diskutiert«³ werden. Gerade die Kulturpolitik in der DDR war seit den 1950er Jahren von dem Versuch einer »gesamte[n] Umstrukturierung der Politik und Verwaltung auf der Ebene von Bezirken und Kreisen«⁴ gekennzeichnet, der »auch auf die Museen projiziert werden«⁵

1 Vgl. Sharon Macdonald: »Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display«, in: dies. (Hg.): *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, New York: Routledge 1997, S. 1-24, hier S. 19; Angela Janelli: »Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015, S. 245-252, hier S. 245.

2 Günter Schade: »Die Staatlichen Museen Berlin und ihre Rolle in der Kulturpolitik der DDR«, in: Leonore Scholze-Irrlitz (Hg.): *Gab es eine Museumskultur der DDR? Beiträge zum 6. Workshop »Museen und Universität«*, Berlin: Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde der Humboldt-Universität 1998, S. 22-29, hier S. 22.

3 Ebd.

4 Wolf Karge: »Mitbestimmung oder Gängelei. Museen in der DDR zwischen Zentralisierung und Beharrung«, in: Leonore Scholze-Irrlitz: *Gab es eine Museumskultur der DDR? Beiträge zum 6. Workshop »Museen und Universität«*, Berlin: Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde der Humboldt-Universität 1998, S. 4-11, hier S. 4.

5 Ebd.

sollte. Eine pauschale Beurteilung von Ausstellungen aus der DDR als ideologisch-politisch gefärbt greift jedoch zu kurz. Demgegenüber erscheint die Wahrnehmung vermeintlich ideologiefreier Ausstellungen aus der Bundesrepublik⁶ ebenfalls problematisch. Hier bedarf es eines neuen Lesens der Geschichte, wie Zeitzeug:innen immer wieder mit Nachdruck unterstreichen. So betonte beispielsweise Wolf Karge, seit 1978 bis 1991 am Kulturhistorischen Museum Rostock und zuletzt dessen Direktor, dieses Bestreben sei »illusorisch«⁷ gewesen, »da die konkrete Museumspolitik vor Ort von den Trägern bestimmt wurde«⁸. Entgegen »der oft kolportierten Meinung vom zentralistischen SED-Staat bot die DDR u. a. den Museen ausreichende Möglichkeiten«⁹, sich einer »Zentralisierung [...] erfolgreich entgegenzustellen, wobei die Motive [...] sehr unterschiedlich«¹⁰ ausgefallen seien und als repräsentativ für »die individuellen Gestaltungsmöglichkeiten für Museumsarbeit in der DDR«¹¹ gelesen werden könnten.

Zum einen zeigt sich hier, dass der Blick auf *institutionsspezifische* Strukturen als prägende Faktoren für geleistete Ausstellungs- und Forschungsarbeit gerichtet werden muss (siehe auch die Beiträge von Döring und Vogel in diesem Band). Zum anderen waren es individuelle Akteur:innen, deren Handlungen den musealen Alltag bestimmten. Die von Schade angesprochene politische Realität ist auch immer die Realität Einzelner, die ihre individuellen Sicht- und Handlungsweisen entfalten. Erst aus einer Beschäftigung mit diesen Aspekten heraus wird es möglich, differenzierte Forschung zur kuratorischen Praxis in der DDR zu betreiben und die dabei auftretenden Spannungsmomente – Friktionen – zwischen vorgegebenen Strukturen und

6 Vgl. Anne-Kristin Kordass: *Perspektiven auf die deutsche Wiedervereinigung von Lateinamerikaforscher*innen aus der DDR. Wissen und wissenschaftliche Werdegänge im Kontext von Systembrüchen*, Masterarbeit an der Freien Universität Berlin (eingereicht 2018), S. 4, Fußnote 5, https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/31625/Masterarbeit_Kordass.pdf?sequence=4&isAllowed=y [Zugriff am 04.10.2023].

7 Karge: »Mitbestimmung« (Anm. 4), S. 8.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 11.

10 Ebd.

11 Ebd.; vgl. auch: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde [BArch], DY 27/3037, Bezirksleitung Dresden der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands: Langfristiger Führungsplan der kulturellen Entwicklung im Bezirk Dresden. Beschluß der Bezirksleitung Dresden der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (29. April 1970), unpaginiert.

handelnden Akteur:innen und daraus resultierende Praktiken in den Blick zu nehmen. Friktionen werden mit Anna Lowenhaupt Tsing als Reibungen verstanden, die insbesondere zwischen Personen aus unterschiedlichen Feldern entstehen¹² und die sich in diesem Beitrag vor allem auf die Ebene zwischen Museum und (Lokal-)Politik beziehen, sich aber auch museums-intern auf verschiedene Berufs- und Hierarchieebenen sowie länderübergreifend auf die unterschiedlichen soziokulturellen Systeme der Museen erstrecken. Die Anthropologin beschreibt die aus jenen Differenzen resultierenden Interaktionen und Strategien als »unequal, unstable«¹³, aber auch als »creative«¹⁴. Hier setzt der folgende Beitrag an. Am Fallbeispiel der Ausstellung *Caspar David Friedrich und sein Kreis*, die vom 24.11.1974 bis 16.02.1975 im Albertinum Dresden (damals: Gemäldegalerie Neue Meister) gezeigt wurde, nimmt er durch eine kritische Auseinandersetzung mit vorhandenem Archiv- und Zeitzeug:innenmaterial eine rückblickende Annäherung an den dortigen Museumsalltag vor. Er setzt dabei einen besonderen Fokus auf die beschriebenen Spannungen, das Zusammentreffen unterschiedlicher Akteur:innen und die daraus resultierenden Handlungen, Anpassungsstrategien und Widerstandsmomente, die durchaus von Ungleichheit und Unbeständigkeit, aber auch von Kreativität gekennzeichnet sind.

In und zwischen den Zeilen: Konzeptionelle Aushandlungen

Aus den Dokumenten, die sich zur Konzeption der Dresdner *Friedrich*-Ausstellung erhalten haben, geht hervor, dass sich das kuratorische Team¹⁵ am Albertinum mit Vertreter:innen des Ministeriums für Kultur als vorstehende Dienstbehörde über die Rahmenbedingungen der Ausstellung abstimmen musste. Bereits hier wird deutlich, dass die Museumsmitarbeiter:innen aus dieser Situation heraus Strategien entwickelten, um Prozesse in ihrem Sinne

12 Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Friction. An Ethnology of Global Connection*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, S. 4.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Die Bezeichnung »kuratorisches Team« inkludiert sowohl sichtbare als auch (im Nachhinein) unsichtbare, mitzudenkende Beteiligte, wurde jedoch in den 1970er Jahren nicht als Selbstbezeichnung verwendet. Für den Hinweis bin ich Margarete Vöhringer dankbar.

zu beeinflussen. Ein aufschlussreiches Beispiel ist ein erstes Konzeptpapier, das der hauptverantwortliche Kurator Hans Joachim Neidhardt sowie sein unmittelbarer Vorgesetzter Joachim Uhlitzsch, Direktor des Albertinums zwischen 1963 und 1984, dem Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen, Manfred Bachmann, zur Weiterleitung an das Ministerium für Kultur vorlegten. Darin stellten Neidhardt und Uhlitzsch zwei Optionen für das Ersuchen externer Leihgaben vor: ein Minimalprogramm, das sich ausschließlich auf Werke Caspar David Friedrichs aus DDR-Sammlungen stützte, sowie ein von ihnen präferiertes Maximalprogramm, das auch Werke aus Sammlungen in der Bundesrepublik und dem übrigen, nicht-sozialistischen Ausland umfasste.¹⁶ Als Argument für Letzteres führten die Autoren eine »patriotische Haltung«¹⁷ an, die sie in den Bildern Friedrichs vor allem in den Sammlungsbeständen in Hamburg, Bremen und Bielefeld bestätigt sahen.¹⁸ Es handelt sich dabei um Werke aus der Zeit der napoleonischen Kriege, in denen der Künstler Elemente darstellte, die in der Kunstwissenschaft wiederholt ikonografisch als Zeichen einer anti-französischen, patriotischen oder – entscheidend im Kontext der Dresdner Ausstellung – anti-feudalen Haltung Friedrichs gedeutet worden sind.¹⁹ Nach außen hin waren die Werke prinzipiell als Zeugnisse einer ideologischen Verbindung des Künstlers zu Verböten der bürgerlichen Revolution vermittelbar. Außerdem bot die Präsenz dieser Werke aus bundesdeutschen Sammlungen dem Dresdner kuratorischen Team die einmalige Gelegenheit zum Studium und zur Forschung vor Ort, da sie sonst nur schwer oder gar nicht zugänglich waren.

Auffällig an den Dokumenten aus der Konzeptionsphase der Dresdner *Friedrich*-Ausstellungen ist ein hohes Maß an Hierarchisierung, das sich besonders angesichts der Frage danach, wer (nicht) spricht, offenbart.

16 Die Zustimmung durch Vertreter:innen des Ministeriums für Kultur, das solche groß angelegten Ausstellungsprojekte finanzierte, zu einem Leihverkehr mit Institutionen aus dem sogenannten »Westen« war keine Selbstverständlichkeit. Dies bestätigte mir Hans Joachim Neidhardt während eines Gesprächs in Dresden am 03.08.2021. Für seine Zeit und das großzügig bereitgestellte Material aus seinem Privatbestand bin ich ihm dankbar.

17 Privatbestand Hans Joachim Neidhardts [PrivatbestHJN], Ordner zur Ausstellungsvorbereitung, Hausmitteilung Joachim Uhlitzschs an Manfred Bachmann (28.12.1970), unpaginiert.

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Ministerium für Kultur der DDR (Hg.): *Caspar David Friedrich und sein Kreis*, Kat.-Nr. 19, Dresden: o. Verl. 1974, S. 124.

Die Korrespondenz mit Vertreter:innen des Ministeriums für Kultur etwa übernahmen mit Uhlitzsch und Bachmann durchweg Akteure der höheren Direktionsebenen. Dass die Möglichkeit eines Umgehens dieses offiziellen Dienstwegs mittels Privatversand von den Mitarbeiter:innen offenbar genutzt wurde, zeigt sich an einem im Archiv erhaltenen Besprechungsprotokoll, das eine ausdrückliche Mahnung zum Befolgen angeordneter Abläufe enthält.²⁰ Für die Beratung zur inhaltlichen Konzeption von Ausstellung und Katalog wurde in Abstimmung mit dem Ministerium für Kultur ein *Friedrich-Komitee* bestellt, dem neben Neidhardt und Uhlitzsch auch verschiedene museumsexterne Kunstgeschichtsprofessor:innen, bildende Künstler:innen und an anderen Institutionen tätige (Museums-)Expert:innen angehörten.²¹ Insbesondere die Mitglieder des Komitees mit universitärem Hintergrund traten prominent mit Aufsätzen im Katalog und später mit Beiträgen in der Presse in Erscheinung – dort kam der Kurator Hans Joachim Neidhardt hingegen wenig zur Sprache.²² Zugleich ist bemerkenswert, dass sich kaum Protokolle über Zusammenkünfte des Komitees erhalten haben.²³ Es zeigt sich im Archiv also eine Art Ungleichgewicht zwischen offiziell dokumentierten

20 Vgl. Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden [ASKD], GGNM 0620, Akte 02/ GGNM 66, Protokoll einer Mitarbeiter:innenbesprechung (28.09.1974), Blatt 45.

21 Hierzu zählten Irma Emmrich (Technische Universität Dresden) als Vorsitzende, Hans Joachim Neidhardt als ihr Stellvertreter, Sigrid Hinz (Kupferstichkabinett Berlin (Ost)), Peter H. Feist (Humboldt-Universität Berlin), Hannelore Gärtner (Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald), Gerhard Kettner (Hochschule für bildende Künste Dresden), Rudolf Nehmer (freischaffender Künstler aus Dresden) und Joachim Uhlitzsch, vgl. ASKD, GGNM 0620, Akte 02/GGNM 66, Hausmitteilung der Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (10.10.1972), Blatt 22.

22 Irma Emmrich war beratend am final an das Ministerium für Kultur versendeten Ausstellungskonzept tätig, vgl. PrivatbestHJN, Ordner zur Ausstellungsvorbereitung, Irma Emmrich: Gesichtspunkte zur Begründung einer repräsentativen Caspar-David-Friedrich-Ausstellung aus Anlaß des 200. Todestages des Künstlers im September 1974 (24.11.1972), unpaginiert. Außerdem waren sie und der erwähnte Peter H. Feist prominent im Ausstellungskatalog durch die den Werktexten vorangestellten Aufsätze sichtbar, vgl. Peter H. Feist: »Romantik und Realismus«, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden/ Ministerium für Kultur der DDR: *Friedrich und sein Kreis*, Kat.-Nr. 19, Dresden: o. Verl. 1974, S. 11-21; Irma Emmrich: »Caspar David Friedrich – Zeit und Werk«, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Ministerium für Kultur der DDR: *Friedrich und sein Kreis*, Kat.-Nr. 19, Dresden: o. Verl. 1974, S. 22-33.

23 Vgl. ASKD, GGNM 27-7.2021 Nr. 3, Einladungsschreiben für das dritte Treffen am 05.06.1973 sowie für das vierte Treffen am 09.10.1973 (o. D.), unpaginiert.

Äußerungen²⁴ und den praktischen Schritten der Ausstellungsrealisierung vor Ort, die neben Hans Joachim Neidhardt von vielen verschiedenen (teils unsichtbaren) Mitarbeiter:innen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ausgeführt wurden.

Beidseits der Mauer: Reziproke Reisen und Austausch

Die von Wolf Karge angesprochenen »individuellen Gestaltungsmöglichkeiten für Museumsarbeit«²⁵ boten sich Museumsmitarbeiter:innen auch im Verlauf von Dienst- oder Kurierreisen. Im Kontext der Mitarbeit an einer mit rund zwei Jahren Vorlauf zur Dresdner *Friedrich*-Ausstellung in der Tate Gallery London veranstalteten *Friedrich*-Retrospektive²⁶ reiste Neidhardt nach Großbritannien und nutzte die Gelegenheit zu persönlichen Gesprächen und zur Vernetzung vor Ort ebenso wie zum Besuch von ihm ansonsten nicht zugänglichen Institutionen. Auch während der Laufzeit der als bundesdeutsches Äquivalent zur Dresdner *Friedrich*-Ausstellung 1974 veranstalteten Schau zu Ehren des Künstlers in der Hamburger Kunsthalle²⁷ wurde Neidhardt dorthin eingeladen und konnte den Aufenthalt für den Besuch des zeitgleich in Hamburg stattfindenden Kunsthistorikertags nutzen.²⁸ Dabei findet sich im Vorfeld dieser Reise ein Brief von Uhlitzsch an den Leiter der Abteilung *Museen* beim Ministerium für Kultur der DDR, aus dem hervorgeht, dass Neidhardt der Besuch des Kunsthistorikertags streng

24 Diverse Zeitungsartikel wurden von Mitgliedern des Komitees, insbesondere Emmrich und Uhlitzsch, verfasst, Joachim Uhlitzsch: »Caspar David Friedrich: Uns verwandt«, in: *Sächsische Zeitung*, 28./29.12.1974; Joachim Uhlitzsch: »Ehrung für einen Meister der Kunst«, in: *Sächsische Zeitung*, 22.11.1974; Irma Emmrich: »Reichtum der Gefühle in Farbe und Form. Zur Caspar-David-Friedrich-Ausstellung im Albertinum«, in: *Sächsische Zeitung*, 12.12.1974; Irma Emmrich: »Ein Bild muß nicht erfunden, sondern empfunden sein«, in: *Sächsisches Tageblatt*, 01.12.1974.

25 Karge: »Mitbestimmung« (Anm. 4), S. 11.

26 Die Ausstellung trug den Titel *Caspar David Friedrich 1774–1840. Romantic Landscape Painting in Dresden* und wurde vom 06.09.–16.10.1972 in der Tate Gallery veranstaltet.

27 Die Ausstellung *Caspar David Friedrich* wurde vom 14.09.–03.11.1974 als Teil des insgesamt neunteiligen Ausstellungszyklus »Kunst um 1800« in der Hamburger Kunsthalle veranstaltet.

28 Vgl. Hans Joachim Neidhardt: *Über dem Nebelmeer. Lebenserinnerungen*, Dresden: Sandstein 2020, S. 154.

untersagt worden war.²⁹ Der Kurator konnte sich jedoch über dieses Verbot hinwegsetzen. Umgekehrt belegen Korrespondenzen im Rahmen der Ausstellungsvorbereitung, dass Mitarbeiter:innen bundesdeutscher Museen ihrerseits ebenfalls die Kurierreisen im Rahmen des Leihverkehrs zur Dresdner Ausstellung (die schlussendlich mit dem erwähnten Maximalprogramm stattfand) nutzten, um Orte und Institutionen in der DDR aufzusuchen.³⁰ Auch hier ist von Austausch und Vernetzung auszugehen – nicht zuletzt, um sich regelmäßige Überblicke über den Stand der Forschung beidseits der Mauer zu verschaffen.³¹ In diesem Zusammenhang spielte ganz besonders der Schriftentausch eine wichtige Rolle.

An-/abwesend: Gestaltungs- und Deutungsspielräume der Ausstellung

Hinsichtlich der räumlichen Gestaltung von Ausstellungen hatten sich die beteiligten Mitarbeiter:innen – stellvertretend für sie Hans Joachim Neidhardt – immer wieder mit Vorgesetzten abzustimmen, die teilweise eigene Vorstellungen umgesetzt zu sehen wünschten. Belegen lässt sich dies in Bezug auf die Farbgebung der Wände im Ausstellungsbereich. Neidhardt berichtet hier von einer angeordneten Umstreichung während der Abwesenheit des Generaldirektors, der eine weiße Wandfarbe gewünscht hatte und die stattdessen umgesetzte Farbgebung als zu feudalistisch empfand.³² Die persönliche Abwesenheit des Direktors wurde als Chance genutzt, sich der Vorgabe zu widersetzen und stattdessen der eigenen kuratorischen Präferenz zu folgen. Konkret in Bezug auf die Dresdner *Friedrich*-Ausstellung haben

29 Vgl. ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 2, Dienstreiseantrag Hans Joachim Neidhardts über einen Aufenthalt in Hamburg vom 07.–11.10.1974 (03.09.1974), unpaginiert; ASKD, GGNM, Brief Joachim Uhlitzschs an Gerhard Thiele (03.09.1974) Nr. 2, unpaginiert.

30 Vgl. ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 2, Brief Horst Appuhnns an Joachim Uhlitzsch (03.10.1973), unpaginiert; ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 2, Brief Joachim Uhlitzschs an Günter Busch (18.11.1974), unpaginiert.

31 Vgl. Mareile Flitsch/Karoline Noack: »Museum, materielle Kultur und Universität. Überlegungen zur Parallelität und Zeitgenossenschaft der DDR/BRD-Ethnologien im Hinblick auf eine Standortbestimmung mit Zukunftsaussichten«, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 144 (2019), S. 163–198, hier S. 170.

32 Vgl. Neidhardt: *Nebelmeer* (Anm. 28), S. 112.

sich ebenfalls Dokumente erhalten, die Aufschluss über Strategien für die erfolgreiche Umsetzung der wunschgemäßen Raumgestaltung geben. Diese sollte aus einer sich durch die beiden genutzten Ausstellungssäle ziehenden Bespannung aus Wirksamkeit bestehen, für den Neidhardt als Farbtöne ein warmes Grau sowie ein dunkles Grün anvisierte. Problematisch erwiesen sich in diesem Fall weniger Anweisungen von Vorgesetzten als vielmehr die aufwendige Materialbeschaffung. Die beim VEB *Technische Stoffe* angefragte Bestellung musste eigens für die Ausstellung eingefärbt werden, da im Sortimentskatalog nur eine begrenzte Auswahl an Farben standardmäßig vorhanden war.³³ Dieser Prozess konnte jedoch nur bei einer garantierten Abnahmemenge initiiert werden, die den Bedarf des Albertinums deutlich überstieg – und damit vermutlich auch einen Antrag auf Finanzierung verkompliziert hätte. Neidhardt trat daher an Kolleg:innen heran, sodass die Wandbespannung schließlich durch *privat* organisierte Material- und Kostenteilung wunschgemäß umgesetzt werden konnte.³⁴

Im Kontext der Dresdner *Friedrich*-Ausstellung gilt es außerdem hervorzuheben, dass Kunst und Literatur der Romantik in der DDR über lange Zeit als Topos für Widerstand gegen staatliche Strukturen und Repressionen und zugleich für Hoffnung auf deren Überwindung galten. Diese symbolischen Deutungen wurden zunächst durch Schriftsteller:innen geprägt, jedoch durch Akteur:innen aus weiteren (kulturellen) Feldern aufgegriffen.³⁵ Bis zur Erbereform der frühen 1970er Jahre waren die Epoche und ihre Akteur:innen, vor allem basierend auf Publikationen des Literaturwissenschaftlers Georg

33 Vgl. ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 3, Brief an Türke, Mitarbeiter beim VEB Technische Stoffe (19.02.1974), unpaginiert; ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 3, Brief von VEB Technische Stoffe an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (22.02.1974), unpaginiert; ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 3, Brief Hans Joachim Neidhardts an Dörfel, Mitarbeiter beim VEB Technische Stoffe (03.07.1974), unpaginiert.

34 Vgl. ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 3, Brief Hans Joachim Neidhardts an Hans Ebert (19.06.1974), unpaginiert.

35 Vgl. Maria Brosig: »Kanon und Norm. Zur Romantik-Rezeption in der DDR in ausgewählten literaturwissenschaftlichen Darstellungen – eine Bestandsaufnahme«, in: Friederike Frach/Norbert Baas (Hg.): *Die Blaue Blume in der DDR. Bezüge zur Romantik zwischen politischer Kontrolle und ästhetischem Eigensinn*, Berlin: Quintus Verlag 2017, S. 90–101, hier S. 95–96; Norbert Baas: »Romantik und Politik. Zur Geschichte eines deutschen Phänomens«, in: Frach/Baas: *Die Blaue Blume in der DDR. Bezüge zur Romantik zwischen politischer Kontrolle und ästhetischem Eigensinn*, Berlin: Quintus Verlag 2017, S. 190–219, hier S. 192–193.

Lukács³⁶, von staatlicher Seite als reaktionär eingestuft und ihre Erforschung entsprechend nicht gefördert worden. Für Personen, die sich der erwähnten Deutung der Epoche im Spannungsverhältnis zur offiziellen Deutung »von oben« bewusst waren, konnte eine groß angelegte Retrospektive eines der Hauptprotagonisten der deutschen Romantik also als ein Beispiel für ein schrittweises Überwinden staatlich vorgegebener Strukturen bzw. für deren Füllen mit alternativen Inhalten erscheinen.³⁷ Auch hier zeigt sich, dass allein das erfolgreiche Umsetzen der Schau als ein Gesamtprozess verstanden werden muss, der in sich zahlreiche Spannungen und Reibungen auf unterschiedlichen Ebenen transportiert und darüber hinaus als höchst politisch anzusehen ist. Das in der Ausstellung eingelagerte und rezipierte Wissen war keineswegs unumstritten oder eindeutig. Interessant ist etwa die weitgehende Textlosigkeit in den Ausstellungsräumen selbst: Eine ideologische Präsentation fand demnach vor allem auf der Ebene der gezielten Vermittlung statt, war jedoch im Rahmen eines individuellen Ausstellungsbesuchs prinzipiell unsichtbar.³⁸ Vielmehr erscheint die Schau auch rückblickend als Zeugnis vielfältiger Auseinandersetzungen, als Resultat von Diskussionen und Kompromissen, situativen Anpassungen und Entscheidungen der beteiligten Akteur:innen, die immer auch vor dem historischen Hintergrund sowie der Situation unmittelbar vor Ort reflektiert werden sollten. Mit Bezug auf den Begriff der Friktionen, wie ihn der vorliegende Beitrag versteht, können die Ausstellung selbst und der Prozess ihrer Erarbeitung als ein paradigmatisches Beispiel für seine widerständigen, aber dabei zugleich kreativ und produktiv gewendeten Facetten verstanden werden.

36 Vgl. Georg Lukács: *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*, Berlin: Aufbau-Verlag 1947, hier S. 69.

37 Vgl. Flitsch/Noack: »Parallelität und Zeitgenossenschaft« (Anm. 31), S. 187. Die Autorinnen betonen das hohe Maß an (didaktischer) Erwartungshaltung an Ausstellungen insbesondere beim DDR-Publikum – es ist davon auszugehen, dass Teile des Publikums auch die Mehrdimensionalität der Friedrich-Ausstellung wahrnahmen.

38 Für diesen Hinweis bin ich Petra Martin dankbar.

Von der Aushandlung zur Ausstellung – und darüber hinaus: Friktionen erforschen

Die vorgenommene Annäherung an historische Museumspraktiken und institutionelle Handlungsabläufe zeigt – insbesondere anhand der bislang kaum erforschten Fallbeispiele aus der DDR – die Relevanz dieses ergiebigen Forschungsfeldes. Sie bietet das Potenzial, bekanntes Archivmaterial in neuem Licht betrachten zu können, möglicherweise Zugriff auf zuvor unbekannte Ressourcen zu erhalten, Zeitzeug:innen (wieder) hörbar zu machen und für die Mehrdimensionalität von Deutungen zu sensibilisieren.³⁹ Nicht alles wurde – in der DDR teils aufgrund von Papierknappheit⁴⁰ – dokumentiert. Nicht alles kann ohne eine eigene kuratorische Praxis oder teilnehmende Beobachtung einer Ausstellungsproduktion rückblickend überhaupt nachvollzogen werden. Insgesamt gilt es stets im Hinterkopf zu behalten, dass sich neben individuellen Vorgehensweisen von Akteur:innen insbesondere *institutionsspezifische* Strukturen entscheidend auch auf die Dokumentationspraktiken vor Ort auswirken konnten. Darüber hinaus sind Erinnerungen ebenso wie Formen von Ego-Dokumenten eine aus wissenschaftlicher Sicht herausfordernde Quellengattung. Als subjektive Wahrnehmungen sind sie immer lückenhaft und vermitteln eine bestimmte Perspektive als *eine* von *vielen* Möglichkeiten. Ein Bewusstsein für die Vielfalt an *möglichen* Deutungen im Rahmen einer historischen und praxeologischen Ausstellungsanalyse – Multiperspektivität als Chance – kann jedoch zugleich als Stärke des Ansatzes beschrieben werden, da er das Potenzial für kritische Dialoge eröffnet und durch weiterführende Forschung um vielfache Perspektiven erweiterbar ist.

Schlussendlich lässt sich aus den Ausführungen folgern, dass nicht nur die (inhaltliche und strukturelle) Konzeption einer Ausstellung durch das Zusammentreffen von Akteur:innen aus unterschiedlichen Feldern, Institutionen und Hierarchieebenen ein von Reibung und Aushandlung, Anpassung und Widerstand gekennzeichneteter, politischer Prozess ist, sondern dass dies auch auf ihre (praktische) Produktion übertragen werden kann. Die eingangs mit Anna Lowenhaupt Tsing beschriebenen Qualitäten jener

39 Vgl. Stefan Scheck: *Neue Ostpolitik – Wahrnehmung und Deutung in der DDR und den USA (1961-1974). Zur Symbolik eines politischen Begriffs*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2012, S. 54.

40 Für diesen Hinweis bin ich Petra Martin dankbar.

Reibungen bzw. Friktionen – (strukturelle) Ungleichheit, Differenz, (Un-) Beständigkeit, aber auch kreatives Potenzial – kennzeichnen die oft langwierigen Erarbeitungs- und Realisierungsphasen von Ausstellungen und schlagen sich sowohl explizit, aber auch implizit nieder. Daher lohnt es sich, im Rahmen der Erforschung solcher Friktionen den Blick auch und gerade auf diese Phasen, ihre Akteur:innen und Praktiken zu richten – nicht nur auf das realisierte Ergebnis. Diese Elemente sollten dabei nicht losgelöst von den Kontexten, innerhalb derer ihre Erarbeitung und Umsetzung stattfindet, betrachtet werden: Untrennbar damit verflochten sind Ausstellungen und das in und mit ihnen (re-)produzierte Wissen immer auch als politisch zu beschreiben. Insbesondere für eine diesem Sammelband zugrundeliegende Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, die nach jener politischen Dimension von Wissensproduktion und -rezeption fragt und diese Vorgänge zugleich als prozesshaft und von Aushandlungen und Machtunterschieden geprägt begreift, erweisen sich Ausstellungen und ihre vielschichtigen Konzeptions- und Produktionsphasen demnach als paradigmatischer Forschungsgegenstand.

Internationales Kuratieren in der DDR

Die Organisation der *INTERGRAFIK* als »Sammelbecken für progressive und humanistische Kunst« in den 1970ern

Annabel Ruckdeschel

Nicht selten wird die 1955 in Kassel gegründete *documenta* als zentrale Kunstschau der westlichen Kunstwelt im Spannungsfeld des Kalten Krieges beschrieben.¹ Wenig beleuchtet sind bisher Gegenentwürfe der DDR. Ähnlich international ambitioniert, wenn auch kulturpolitisch grundverschieden war die ab 1965 in Ost-Berlin realisierte *INTERGRAFIK*.²

Die *INTERGRAFIK* war eine internationale Triennale für grafische Kunst und fand zwischen 1965 und 1990 in regelmäßigen Abständen statt (Abb. 1 & 2). Den Konzeptpapieren zufolge sollte sie ein »Sammelbecken für progressive und humanistische Kunst«³ sein und damit den internationalistischen Anspruch der sozialistischen Kulturnation einlösen, als die sich die DDR präsentieren wollte. Neben der *Biennale der Ostseeländer*, die ebenfalls seit 1965 in Rostock stattfand, war die *INTERGRAFIK* die internationale Kunst-

1 Vgl. Alexia Pooth: *Exhibition Politics. Die documenta und die DDR*, Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag 2024.

2 Der Vergleich zwischen beiden Ausstellungen wurde auch in der DDR angestellt: »Die ›Intergrafik 65‹ ist keine ›Weltkunstschau‹. Das konnte und wollte sie nicht sein. Die maßlose Selbstüberschätzung, mit ein paar hundert abstrakten Bildern ›die Kunst des 20. Jahrhunderts‹ zu repräsentieren, können wir den Veranstaltern etwa der ›documenta‹ und anderer Monstreschauen [sic!] überlassen. Aber es haben sich Künstler in der Ausstellung zusammengefunden, die der Welt etwas zu sagen haben, mehr als all die verschiedenen ›Modellfälle‹ von Weltkunst, die in Westdeutschland und anderen Ländern von sich reden machen.«, Klaus Weidner: »Künstler bekennen sich zum Leben«, in: *Neues Deutschland* (1965) Beilage Nr. 27, S. 2.

3 Archiv der Akademie der Künste Berlin [AdK Berlin], VBK-Zentralvorstand 1370, Vorlage an das Zentralkomitee der SED durch den VBK, betrifft Konzept der *INTERGRAFIK* 70 (30.10.1969).



Abb. 1: INTERGRAFIK 73, Altes Museum, Ost-Berlin, 28. Juli–7. Oktober 1973, Plakatausstellung im Portikus (Foto: © Deutsche Fotothek/Hans-Jürgen May).



Abb. 2: INTERGRAFIK 73, Altes Museum, Ost-Berlin, 28. Juli–7. Oktober 1973, Raumansicht (Foto: © Deutsche Fotothek/Asmus Steuerlein).

schau der DDR.⁴ Sie war mit kulturpolitischen ebenso wie mit außenpolitischen Zielen verbunden und stellte angesichts ihrer wachsenden Teilnehmer:innenzahl und der Fortführung bis zur Wende ein erfolgreiches Projekt dar.⁵ Ins Leben gerufen wurde die *INTERGRAFIK* im Jahr 1965 u. a. von Lea Grundig, der Präsidentin des Verbands Bildender Künstler der DDR (VBK) und damit der zentralen Berufsorganisation der Künstler:innen des Landes.⁶ Die kuratorische Arbeit wurde auf mehrere Schultern verteilt: Das Konzept entwickelte der Zentralvorstand des VBK in Abstimmung mit dem Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (ZK der SED); für die Realisierung der Ausstellung war das mehrköpfige Ausstellungssekretariat im VBK zuständig, das von wechselnden Personen geleitet wurde.⁷ Die Ausstellung fand (mit drei Abweichungen) im Dreijahresrhythmus an wechselnden Orten in Ost-Berlin statt.⁸ Sie war von Anfang an bestrebt, nicht nur das Verhältnis zu den sozialistischen Bruderstaaten, sondern auch

4 Zur Biennale der Ostseeländer vgl. Elke Neumann: Die Biennale der Ostseeländer – außen- und kulturpolitische Dimensionen der größten Internationalen Kunstausstellung der DDR, Dissertationsschrift, TU Berlin 2022.

5 Vgl. Annabel Ruckdeschel: »Die internationale Grafiktriennale INTERGRAFIK (1965–1990) und Grenzen transkontinentaler Solidarität in der DDR«, in: Matthias Wagner/Hilke Wagner/Kerstin Schankweiler/Kathleen Reinhardt (Hg.): *Revolutionary Romances. Globale Kunstgeschichten in der DDR*, Ausstellungskatalog Albertinum, Dresden, Leipzig: Spector Books 2024, S. 133–146. Bisher ist die *INTERGRAFIK* noch nicht Gegenstand einer umfassenden (kunst-)historischen Untersuchung geworden. Eine erste Geschichte der *INTERGRAFIK* stammt von der Ehefrau des Ersten Sekretärs des VBK, Horst Koldziej: Helga Koldziej: »Die Stunde der Mahner«, in: *ICARUS* 3 (2011), S. 34–40. Außerdem erwähnt die *INTERGRAFIK* am Rande Jérôme Bazin: »The Geography of Art in Communist Europe: Other Centralities, Other Universalities«, in: *Artl@S Bulletin* 3 (2014) 1, S. 41–48 und Gregor H. Lersch: *Art from East Germany? Die internationale Verflechtung der Kunst in der DDR: Ausstellung, Rezeption im Ausland, Transfers*, Frankfurt/Oder: OPUS 2021, S. 119–122.

6 Diese Künstlervereinigung wurde im Jahr 1952 als *Verband Bildender Künstler Deutschlands* gegründet und im Jahr 1970 in *Verband Bildender Künstler der DDR* umbenannt.

7 Als Präsidenten der *INTERGRAFIK* seitens des VBK fungierten in den 1970ern Gerhard Bondzin (1970) und Arno Mohr (1973, 1976). Die Ausstellungssekretär:innen waren Herbert Heerklotz (1970), Annelies Tschofen (1973) und Hans-Dieter Bartel (1976).

8 Insgesamt gab es neun Umsetzungen der *INTERGRAFIK* in den Jahren 1965, 1967, 1970, 1973, 1976, 1980, 1984, 1987 und 1990. Die Ausstellungsorte waren zunächst die Nationalgalerie sowie die Neue Berliner Galerie im Marstall. 1967 bis 1973 fand die *INTERGRAFIK* im Alten Museum statt. Nach einer kurzen Nutzung der Räumlichkeiten im Museum für Deutsche Geschichte im Zeughaus (1976) zog sie ins Ausstellungszentrum am Fernsehturm.

zu nicht-sozialistischen Ländern auszuloten.⁹ Anfangs wurde die internationale Ausstellung in den Konzeptpapieren und Begleittexten noch stark mit einer Rhetorik aufgeladen, die die DDR als antifaschistischen Friedensstaat im Kontrast zur Aufrüstungspolitik Westdeutschlands profilierte. Insbesondere ab den 1970er Jahren verfolgte die Ausstellung durch die Betonung eines antiimperialistischen Programms einen weltumspannenderen Anspruch, der sich zunehmend auch auf Länder Lateinamerikas, Afrikas und Asiens erstreckte, die sich zum Teil im Dekolonisierungsprozess befanden. Ziel war es, durch diese Länderbeteiligungen die Nichtanerkennungspolitik des Westens im Bereich der Kulturdiplomatie zu umgehen: Die seit 1955 bestehende und von der Bundesrepublik ausgesprochene Hallstein-Doktrin verunmöglichte Drittländern die Aufnahme diplomatischer Beziehungen mit der DDR, da sie sonst sanktioniert würden. Kunst und Kultur boten die Möglichkeit, dennoch Kontakte auszubauen. Mit der neuen Ostpolitik Willy Brandts und der Unterzeichnung des Grundlagenvertrags am 21. Dezember 1972 änderte sich aber die Stellung der DDR auf der internationalen Bühne, denn er ebnete den Weg für die internationale Anerkennung der DDR durch Drittstaaten. Die Zahl der beitragenden Länder zur *INTERGRAFIK* konnte in den 1970er Jahren deutlich ansteigen. In der Kunst erweiterte sich damit ein neuer Spielraum für den kulturpolitisch zur Schau getragenen Internationalismus, weshalb ich mich im Folgenden insbesondere dieser Phase widme.

Begreift man das Kuratorische als eine kontingente Konstellation, in der Objekte, verschiedene Akteur:innen und Diskurse auf häufig nicht vollkommen vorhersehbare Weise zusammenwirken, sollten auch Friktionen als fester Bestandteil der Arbeit an Ausstellungen mitgedacht werden.¹⁰ Die Widersprüche und Herausforderungen kuratorischer Arbeit standen bei einer internationalen Großausstellung in der DDR aber gewiss unter anderen Vorzeichen als etwa bei der *documenta*, musste sie doch anders zwischen individuellen Entscheidungen und kulturpolitischen Vorgaben vermitteln. Wie ließ sich zum Beispiel die Mobilität von Kunstwerken herstellen, wo Menschen nur erschwert reisen konnten? Wie wurde mit der Spannung umgegangen, die im

9 Zur auswärtigen Kulturpolitik der DDR vgl. Christian Saehrendt: *Kunst im Kampf für das »Sozialistische Weltsystem«*. *Auswärtige Kulturpolitik der DDR in Afrika und Nahost*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2017; ders.: *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009.

10 Für ein relationales Verständnis kuratorischer Situationen vgl. Beatrice von Bismarck: *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books 2021.

Programm der *INTERGRAFIK* angelegt war, wenn sie gleichzeitig anstrebte, internationale Vielfalt und sozialistische Einheit zu demonstrieren? Hierbei entstanden Verwerfungen, die die Veranstalter:innen gewiss nicht nach außen dringen ließen, die aber in den internen Organisationspapieren zutage traten. Im Folgenden werde ich genau solche Friktionen beleuchten, die sich auf infrastruktureller, ästhetisch-inhaltlicher und repräsentativer Ebene ergeben haben. Die Beobachtungen stützen sich auf Organisationspapiere und auf interne Berichte des Zentralvorstands des VBK zu den *INTERGRAFIK*-Ausstellungen von 1970, 1973 und 1976, die im Archiv der Akademie der Künste Berlin (AdK) erhalten sind, sowie auf Gespräche mit Hans-Dieter Bartel, der zwischen 1974 und 1980 Ausstellungssekretär der *INTERGRAFIK* war.¹¹

Eine »nervenaufreibende Improvisation«

Zunächst seien hier Probleme infrastruktureller Natur genannt, die sich in der ganz alltäglichen organisatorischen Arbeit zeigten. Das Ausstellungssekretariat der *INTERGRAFIK* hatte mit materiellen und personellen Defiziten umzugehen, auch da die Ausstellung durch die vermehrte internationale Beteiligung im Laufe der Jahre zunehmend anwuchs und das Ausstellungsbüro unterbesetzt war. Probleme in der internationalen Zusammenarbeit entstanden ebenfalls durch die gezielte Einladungspolitik, an der der VBK über Jahrzehnte hinweg festhielt.¹² Im Fall der sozialistischen Länder gingen die Einladungen an die dortigen Künstlerverbände. Bei den kapitalistischen Ländern war ein gezieltes Einladungsverfahren von Einzelpersonen oder »progressiven Künstlergruppen« (z. B. der Gruppe *Tendenzen* aus Westdeutschland oder des kommunistisch geleiteten Künstlerverbands Japans) vorgesehen. Die letzte Auswahl der Werke sowie die Hängung fand dann durch die Arbeitsgruppe *INTERGRAFIK* des VBK statt.¹³ Dieser Organisationsgrundsatz blieb

11 Ich danke Hans-Dieter Bartel für das aufschlussreiche Gespräch, das wir im März 2022 in seinem Atelier auf Rügen führen konnten.

12 Lediglich in den letzten beiden Umsetzungen (1987, 1990) setzte man eine Auswahlkommission ein.

13 Diese Arbeitsgruppe setzte sich im Jahr 1973 zusammen aus Annelies Tschofen (Sekretärin des Zentralvorstands des VBK, Leiterin der AC), Karl-Heinz Kukla (Ministerium für Kultur, Abt. Bildende Kunst), Dr. Liesel Noack (Abt.-Leit. Org.-Komitee X. Welfestspiele), Arno Mohr (VBK Berlin), Gerhard Kettner (VBK Dresden), Armin Münch (VBK Rostock),

über lange Zeit konstant, denn das Ziel der *INTERGRAFIK* war es dem Ersten Sekretär im Zentralvorstand des VBK, Horst Weiß, zu folgen, bei der

Beibehaltung der notwendigen Breite des Bündnisses mit allen antiimperialistischen Kräften, mit aller Entschiedenheit den sozialistisch-realistischen Kern zu sichern und weiter auszubauen. Maßstäbe für eine demokratische und sozialistische Kunst werden vor allem die sozialistisch-realistischen Beiträge von Künstlern aus sozialistischen Ländern sein. Einen breiten Raum werden auch die Werke solcher hervorragender Künstler nichtsozialistischer Länder einnehmen, die durch ihre demokratische Grundhaltung und teilweise sozialistischen Einsichten in der Vergangenheit Werke von hervorragender Bedeutung schufen und schaffen.¹⁴

Der Verband wollte sicherstellen, dass sozialistische Länder und insbesondere die DDR wichtige künstlerische Impulse im Sinne des sozialistischen Realismus setzten. Mit den Beiträgen aus den westlichen Ländern sollte zudem demonstriert werden, dass dort, wenn auch unter erschwerten Bedingungen, im Geiste des Sozialismus Kunst entstehe.

Um die gewünschte Fülle an internationalen Beiträgen präsentieren zu können, erstellte der VBK Adresskarteien, deren Bestand ständig erweitert und zum Versand von gezielten Einladungen genutzt wurde. Auch bat er bereits bekannte Künstler:innen, Korrespondent:innen oder auch Botschafter:innen im Ausland um Kontaktvermittlungen. Dieses Vorgehen war insofern erfolgreich, als die Zahl der beitragenden Länder zwischen 1970 und 1976 von 38 auf 55 und die Zahl der ausgestellten Werke von 895 auf ca. 1231 erhöht werden konnte.¹⁵ Im Bericht zur *INTERGRAFIK* 1976 wird jedoch deutlich, dass dieses Einladungsprozedere sehr träge war und vom unterbesetzten Ausstellungssekretariat kaum bewältigt werden konnte. Die Einsendungen von Kunstwerken erfolgten teils sehr kurzfristig und waren nur schlecht ab-

Ronald Paris (VBK Berlin), Frank Ruddigkeit (VBK Leipzig), Dieter Rex (VBK Halle), Hanfried Schulz (VBK Berlin), Peter Glomp (VBK Dresden), Horst Wendt (Leiter des Gestalterkollektivs) und Gudrun Melcher (Sachbearbeiterin).

14 AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1367, Vorlage an das Sekretariat des ZK, verf. durch VBK: Konzeption für die Durchführung der internationalen Kunstausstellung ›Intergrafik‹ 1970 in Berlin, gez. Horst Weiß (30.10.1969).

15 Ich danke Peter Michel für die freundliche Bereitstellung einer von Helga Koldziej angefertigten Chronologie, auf die ihr Text aufbaut, vgl. Koldziej: »Die Stunde der Mahner« (Anm. 5).

gestimmt. Eine 1970 geführte Aussprache mit Vertreter:innen der Künstlerverbände der sozialistischen Länder offenbarte, dass diese sich zu wenig in die Ausstellungskonzeption mit einbezogen fühlten. Der polnische Verband forderte, dass man Ausstellungskommissar:innen ernenne, die die jeweiligen Länderbeiträge zusammenstellten und an der Hängung beteiligt würden.¹⁶ Der VBK setzte einen solchen Vorschlag jedoch nicht um und warb hingegen um Verständnis dafür, dass »unter den gegenwärtigen Bedingungen es nicht möglich ist eine internationale Jury zu berufen, weil das Anliegen der Intergrafik durch ein solches Prinzip der Auswahl nicht verwirklicht werden könne«¹⁷. Ein internationales Komitee, das 1973 aufgrund der Kritik eingeführt worden war, wurde in der Folgezeit nicht fortgeführt.¹⁸ Der VBK wollte seine Hauptverantwortung nicht teilen, doch nach außen ein gegenteiliges Bild erzeugen. Er betonte stets, dass die *INTERGRAFIK* juryfrei war und quasi alle Einsendungen annahm. Die gelenkte Einladungspolitik wurde verschwiegen. Dadurch produzierte der Verband das Image einer Ausstellung, die ohne Schranken war und ein offenes, internationales Forum bot.

Begleitend zur Triennale fanden internationale Künstler:innentreffen und kunstwissenschaftliche Symposien statt, die sich der internationalen Zusammenarbeit und dem Austausch widmeten (Abb. 3). Im Jahr 1976 beispielsweise trugen hier 55 Kunstwissenschaftler:innen und Künstler:innen aus 31 Ländern bei.¹⁹ Im ab 1970 eingeführten *Club INTERGRAFIK* berichteten internationale Künstler:innen von – im Sinne der Triennale – engagierter Grafik in ihren Ländern.

16 Vgl. AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1367, Zusammenfassender Bericht über die in Auswertung der *INTERGRAFIK* 70 geführten Aussprachen (o. D.).

17 Ebd.

18 Vgl. AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1378, Namen der Gäste des internationalen Ausstellungskomitees (4.5.1973). 1973 setzte sich das internationale Komitee folgendermaßen zusammen: Arno Mohr (DDR, Präsident), Juan Ayos Garcia (Kuba), Mark Rogovin (USA), Tair Salachow (UdSSR), Jörg Scherkamp (BRD), Pekka Syrjä (Finnland), Ho Tho (Demokratische Republik Vietnam).

19 AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1397, Programm für das Künstlertreffen anlässlich der *INTERGRAFIK* 76 vom 6.11.–12.11.1976 (o. D.).



Abb. 3: Internationales Künstler:innentreffen während der INTERGRAFIK 1973
(Foto: Ausstellungskatalog der INTERGRAFIK 73, Ost-Berlin 1973).

Wie der Bericht zur *INTERGRAFIK 76* angibt, war die Arbeit an einem solchen internationalen Großaufgebot eine »nervenaufreibende Improvisation«²⁰, die 90 % der Arbeitszeit des Ausstellungssekretärs Bartel in Anspruch nahm. Verzögerungen entstanden beim Druck des Katalogs in Deutsch, Englisch, Französisch, Russisch, Spanisch und Arabisch, denn es war nicht möglich, auf offiziellem Weg an einen russischen Schriftsatz zu kommen. Die Ausstellungsarchitektur, die aus mobilen Elementen bestand, barg weitere Probleme, denn obwohl die Stellwände der *INTERGRAFIK 73* für die nächste Ausgabe weitergenutzt werden sollten, waren Teile nach Vietnam verliehen worden.²¹ Sehr kurzfristig musste die Bühnenarbeiterbrigade des Maxim Gorki Theaters einspringen, um Hilfskonstruktionen für die *INTERGRAFIK 76* zu bauen. Lieferengpässe beim Holz erschwerten die Situation. Bartel musste darüber hinaus 1.300 km mit seinem Privatfahrzeug zurücklegen, um den Transport von Materialien, Katalogen und Kunstwerken zu bewältigen. Es war zudem nötig, für diese Transporte weitere Privat-PKW durch spontane Ansprache auf der Straße zu rekrutieren. Bartel schlussfolgerte in seinem internen Analysebericht dementsprechend: »Wenn man bedenkt, daß die Intergrafik eines der größten Ausstellungsvorhaben des Verbandes

20 AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1385, *INTERGRAFIK 76*, Analyse (o.D.).

21 Ich danke Hans-Dieter Bartel für diese Information.

überhaupt darstellt, so können die Organisatoren hier von einer groben Fehleinschätzung der bestehenden Probleme und Schwierigkeiten sprechen.«²² Diese praktischen Probleme veranlassten ihn zur Forderung:

Die Funktion des Sekretärs der Intergrafik müßte in Zukunft von allen organisatorischen Fragen entlastet werden. Der Sekretär hat sich um die inhaltliche Konzeption und um das Gesicht der Ausstellung zu bemühen. Er ist verantwortlich für die politisch-künstlerische Zielstellung wie für deren Verwirklichung. [...] Für den Sekretär einer internationalen Grafikausstellung ist es unumgänglich, daß er die Möglichkeit erhält, alle internationalen Biennalen zu sehen und auszuwerten, die dem Charakter nach mit engagierter Grafik zu tun haben. Er muß Einblick in das internationale Kunstleben aus eigener Anschauung nehmen können. Ohne eine größere Reisetätigkeit und den Kontakt zu anderen Veranstaltern wird sich das Niveau einer Grafikbiennale nur sehr schwer halten oder anheben lassen.²³

Bartel verhandelt in diesem offen kritischen Bericht sein Aufgabenfeld als Ausstellungssekretär. Ein alleinverantwortliches, schöpferisches Kuratoren-genie, etwa nach dem Vorbild eines Harald Szeemann bei der *documenta* 5, war nicht vorgesehen. Stattdessen ging die Arbeit des Ausstellungsmachers im Kollektivverbund des Ausstellungssekretariats auf, das durch Kleinstaufgaben aufgehoben wurde und sich gegenüber dem Zentralvorstand des VBK und dem ZK der SED zu rechtfertigen hatte. Die Handlungsmacht Bartels wurde zwar in Zukunft nicht wie gewünscht ausgeweitet, doch erhielt er die Möglichkeit, wenn auch nur punktuell, zur Grafikbiennale nach Ljubljana und zur Biennale der europäischen Grafik nach Heidelberg zu reisen.

»Formalistische Spielereien« und »internationale Solidarität«

Weitere Friktionen ergaben sich für die *INTERGRAFIK* hinsichtlich des Inhalts und der Formensprache der Exponate. Trotz der Einladungspolitik fanden sich Werke, die, wie im Bericht beschrieben, »beabsichtigt oder un-

²² AdK Berlin, *INTERGRAFIK* 76, Analyse (Anm. 20).

²³ Ebd.

beabsichtigt politisch zweideutig waren«²⁴ oder »formalistische Spielereien (Raster, Striche, stereotype Wiederholungen von Linien)«²⁵ aufwiesen. Etwa 1 % der Werke wurde deswegen postwendend zurückgesendet. Im Jahr 1976 waren der internen Analyse zufolge ca. 5 % der gezeigten Werke abstrakt – man ließ also eine gewisse künstlerische Bandbreite zu. Zwar hatte man sich längst von den starren Vorgaben des sozialistischen Realismus der DDR der Stalin-Zeit zugunsten eines weiter gefassten Verständnisses des Realismus entfernt, dennoch standen abstrakte Arbeiten in den 1970er Jahren nach wie vor unter dem Verdacht, einem bürgerlichen Formalismus der *l'art pou l'art* zuzuarbeiten. Dies konfigurierte stellenweise mit Liberalisierungstendenzen in anderen sozialistischen Ländern. Eine Problemstellung ergab sich besonders für das blockfreie Jugoslawien, das unter Josip Broz Tito ab 1948 eine von der UdSSR unabhängige sozialistische Politik verfolgte, die auch den Kontakt mit der westlichen Kunstszene zuließ.²⁶ So entfernte sich der jugoslawische Beitrag für die *INTERGRAFIK* 73, z. B. bei Branimir Karanović, stark vom Gegenständlichen (Abb. 4).

Der Zentralvorstand des VBK erkannte, dass man die internationalen Ausstellenden mit anderem Maß zu messen hatte. Eine solche ästhetische Spannweite war für ihn dennoch nicht immer leicht auszuhalten und so gab es Versuche, ästhetische Öffnungen wieder einzuhegen. Bei der *INTERGRAFIK* 76 kam der Beitrag aus Jugoslawien nicht mehr zustande. Hiervon zeugt der interne Bericht:

Beim Besuch der Biennale Ljubljana erklärte sich das dortige Ausstellungssekretariat bereit, den jugoslawischen Beitrag für die Intergrafik zusammenzustellen. [...] Bei Rückkehr berichteten wir in der Auslandsabteilung. Unser Vorschlag wurde strikt abgelehnt und dem Ausstellungssekretär politische Naivität unterstellt.²⁷

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Vgl. Radina Vučetić: *Coca-Cola Socialism. Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties*, Budapest/New York: Central European University Press 2018.

27 AdK Berlin, *INTERGRAFIK* 76, Analyse (Anm. 20).



Abb. 4: Branimir Karanović, *Raum*, 1972, Aquatinta, 49x35 cm, jugoslawischer Beitrag für die INTERGRAFIK 73 (Abbildung: © Deutsche Fotothek).



Abb. 5: Roy Lichtenstein, *Before the Mirror*, 1975, Lithografie und Siebdruck mit Gravur, 88x63 cm, 12. Grafikbiennale, Ljubljana (Abbildung: © Estate of Roy Lichtenstein/VG Bild-Kunst, Bonn 2023).

Dennoch hielt man weiterhin Kontakt mit der jugoslawischen Kunstszene. Im Jahr 1977 wurde der Ausstellungssekretär Bartel zur 12. Grafikbiennale nach Ljubljana entsendet, über die er anschließend in der Zeitschrift *Bildende Kunst* berichtete.²⁸ Dort ließ er auch die Lithografie *Vor dem Spiegel* des US-amerikanischen Pop-Art-Künstlers Roy Lichtenstein abdrucken (Abb. 5). Inhaltlich widmet sie sich dem Trinkglas als seriellem Industrieprodukt, das in vielfachen nahezu identischen Versionen hergestellt werden kann. Die spiegelbildähnliche Gleichförmigkeit des Massenprodukts wird durch eine tatsächliche Spiegelung des Glases innerbildlich reflektiert. Gleichzeitig greift der Künstler mit der Lithografie und dem Siebdruck auf Techniken zurück, die selbst die massenhafte Reproduktion von Bildmotiven ermög-

28 Vgl. Hans-Dieter Bartel: »12. Biennale der grafischen Künste Ljubljana«, in: *Bildende Kunst* 12 (1977), S. 600–602.

lichen. Dieser Abdruck in *Bildende Kunst* ist bemerkenswert, da die spielerische und gestalterische Reflexion der kapitalistischen Produktionsmöglichkeiten in der Pop Art dem damaligen offiziellen Kunstverständnis der DDR widersprach, das eine inhaltlich deutlichere Positionierung gegen die Massen- und Konsumkultur verlangte.²⁹ Ebenso waren auf fotografischen Reproduktionsmöglichkeiten basierende Techniken wie der Siebdruck, auf den die Pop Art gerne zurückgriff, beim kunstwissenschaftlichen Symposium der INTERGRAFIK 1976 immer noch umstritten. Über den Umweg Jugoslawiens, das dem US-amerikanischen Abstrakten Expressionismus und der Pop Art seit den 1960er Jahren offenstand, gelang es Bartel jedoch, ein solches Werk in die führende Kunstzeitschrift der DDR einzuschleusen.³⁰ Ohne das Werk direkt zu besprechen, schrieb er von der ästhetisch reizvollen Figuration, bei der das Experiment mit den Mitteln (»plakativ, leuchtend, gerastert, laut«³¹) zum ästhetischen Selbstzweck werde.

Darüber hinaus gelang das Vorhaben, mit den Werken aus sozialistischen Ländern wichtige Impulse zu setzen, nicht immer. In den Berichten des VBK ist häufiger eine Unzufriedenheit der Organisator:innen, Besucher:innen, aber auch verschiedener Künstler:innen mit dem DDR-Beitrag zu vernehmen. Der VBK, der mittels der Einsendungen zur INTERGRAFIK einen Überblick über das grafische Schaffen im Land gewinnen wollte, stellte 1973 ernüchtert fest:

Bei den eingesandten Werken und auch bei dem daraus ausgewählten Beitrag kann nicht übersehen werden, daß zwar bei einer Anzahl von Künstlern die grafische Qualität ihrer Werke gewachsen ist, aber die thematische Breite nicht den Anforderungen genügt. Das trifft vor allem auf die Gestaltung der Arbeiterklasse in ihren vielfältigsten Lebensäußerungen zu, und auf die politische Grafik in ganz besonderem Maße.³²

29 Anklänge der Pop Art in der DDR waren selten und wurden wie im Fall Willy Wolfs an den Rand gedrängt, vgl. Sigrid Hofer: »Pop Art in der DDR: Willy Wolfs Dialog mit dem Westen«, in: dies. (Hg.): *Grenzgänge zwischen Ost und West*, Dresden: Sandstein Verlag 2012, S. 82–93.

30 Vgl. Vučetić: *Coca-Cola Socialism* (Anm. 26).

31 Bartel: »12. Biennale« (Anm. 28), S. 601.

32 AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1378, Bericht VBK-DDR X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten (o. D.).

Zum ›Problem des Internationalismus und der internationalen Solidarität im Schaffen unserer Künstler‹ schrieb der Bericht von 1973 weiter:

Bei den meisten Künstlern war eine bestimmte Zurückhaltung und Unsicherheit zu verspüren ihre Bereitschaft gerade zur Gestaltung solcher Themen zu bekunden. Das traf nicht nur auf die Darstellung hervorragender Beispiele internationaler Solidarität zu, sondern auch in Beziehung auf die große Solidaritätsbewegung in der DDR, wo täglich in vielfältigster Weise Solidarität geübt wird. Gerade hier scheint uns ein wichtiger Gegenstand für das künstlerische Schaffen zu liegen, der durch die Mitglieder unseres Verbandes noch zu erschließen ist.³³

Große Hoffnung wurde in die Rückwirkung der *INTERGRAFIK* in das künstlerisch-grafische Schaffen der DDR gesetzt, denn man erhoffte sich die Sichtbarmachung von Solidaritätsthemen im Land, die eine entsprechende Produktion der heimischen Künstler:innen ankurbeln sollte. Das Thema der internationalen Solidarität wurde aber noch breiter und gezielter gefördert, etwa durch das Solidaritätskomitee der DDR und durch massenwirksame Aufrufe zu Solidaritätsaktionen, etwa mit der 1970 inhaftierten Aktivistin des Black Power Movements Angela Davis.³⁴ Die *INTERGRAFIK* bildete hierbei nur einen Baustein umfassender kulturpolitischer Maßnahmen, die die Möglichkeit von Kunst einsetzten, um über thematische Bezüge politische Allianzen zu unterstreichen und symbolisch auszubauen. Dass solche Maßnahmen nur bedingt wirksam waren, veranschaulicht der Bericht von 1976, der nicht nur über den DDR-Beitrag, sondern auch über die Exponate der europäischen sozialistischen Länder urteilte, dass deren »agitatorische Aktivität, wie sie in der politischen Grafik kapitalistischer Länder, wie auch in der BRD und Westberlins zum Ausdruck kam«³⁵, nicht vorhanden gewesen oder, so zumindest die verteidigende Rhetorik des Berichts, von vielen Besucher:innen verkannt worden sei. Der Grund hierfür wird in unterschiedlichen Vorzeichen künstlerischen Schaffens in europäischen und vor allem lateinamerikanischen Beiträgen gesucht:

33 Ebd.

34 Vgl. Kathleen Reinhardt (Hg.): *1 Million Rosen für Angela Davis*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 2020.

35 AdK Berlin, *INTERGRAFIK 76*, Analyse (Anm. 20).



Abb. 6: Kubanischer Beitrag zur INTERGRAFIK 76, Museum für Deutsche Geschichte, Ost-Berlin, 30. September–5. Dezember 1976 (Foto aus: »Sie wollen wirken in dieser Zeit«, in: *Tribüne*, 15.10.1976).

Die europäischen sozialistischen Länder beziehen ihre Themen zum Teil aus der Geschichte, die von den revolutionären Bestrebungen des Bauernkrieges bis zum Kampf gegen den Faschismus reichen und nehmen Anteil an den Ereignissen in Chile. Letzteres geschieht meistens in einer Formsprache, die vom Agitatorischen abgeht und sich sinnbildhafter literaturbezogener Verallgemeinerung und poetischer Verdichtung zuwendet. Das ist kein Nachteil für die Qualität. Leider erscheint dem flüchtigen Betrachter, vor allem den jungen Rezipienten aus kapitalistischen Ländern, die als Gäste zu uns kommen, dadurch die Kunst der sozialistischen Länder nicht revolutionär »genug« und sie sind enttäuscht, da sie oft gerade in sozialistischen Ländern eine ganz aktive Auseinandersetzung erwarten.³⁶

Als Kontrapunkt und Vorzeigebeispiel werden der kubanische (Abb. 6) oder auch der chilenische Beitrag genannt, deren agitatorische Wirkung deutlich zutage getreten und auf große Zustimmung gestoßen sei. Hieran wird ein Grundproblem deutlich, das die Organisator:innen der *INTERGRAFIK* immer wieder beschäftigte: Einerseits waren sie bemüht, ein Forum für sozia-

³⁶ Ebd.

listische Inhalte politischer Grafik verschiedener Länder zu sein und dabei in eigener Sache für die hohe künstlerische Qualität der Länderbeiträge zu sorgen. Überstieg jedoch die künstlerische Qualität in den Augen der Besucher:innen jene der europäischen sozialistischen Länder oder gar der DDR, dann drohte andererseits in den Augen des VBK die internationale Großausstellung ein Ungleichgewicht zu produzieren, das sich ungünstig auf das Gastland auswirkte.

Repräsentationsfragen

Eine weitere Friktion ergab sich bei der Frage nach der Repräsentativität der Länderbeiträge. Eine Katalogseite der *INTERGRAFIK 76* zeigt die Namen der Länder, die die Triennale vorgab zu repräsentieren (Abb. 7).

Insbesondere im Fall der nicht-sozialistischen Länder handelte es sich, wie bereits dargestellt, nicht um offizielle Einsendungen von staatlicher Seite, sondern die *INTERGRAFIK* kooperierte mit Einzelpersonen oder Gruppen. Im Katalog wurden nichtsdestotrotz die Namen der Nationen gelistet. Dieses Vorgehen findet man z. B. im Fall des chilenischen Beitrags, der 1976 von den Künstlern Pedro Hernandez (Hernando León) und Víctor (Tapia) Contreras organisiert wurde, die aufgrund des Militärputsches Augusto Pinochets gegen die sozialistische Regierung Salvador Allendes in die DDR exiliert waren. Aber auch im Fall der westeuropäischen Beiträge lag keine Zusammenarbeit mit offiziellen Organisationen zugrunde: Der Beitrag der Bundesrepublik kam u. a. durch Kooperationen mit dem Künstler:innenkollektiv *Tendenzen* zustande, aber auch mit einzelnen Künstler:innen wie bspw. Klaus Staeck. Bei einer sol-

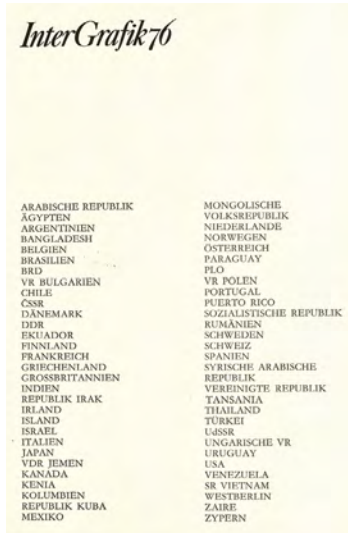


Abb. 7: Liste der Länderbeiträge aus dem Katalog zur *INTERGRAFIK 76* (Abbildung: Katalog zur Ausstellung, hg. v. VBK, Berlin 1976).

chen Organisation der Länderbeiträge ergaben sich einige Problemstellungen: Im Jahr 1976 wurde der Künstler Nils Burwitz beispielsweise unter dem Beitrag der Bundesrepublik Deutschland rubriziert. Tatsächlich hatte der 1940 in Swinemünde geborene Künstler aber lange Jahre und bis kurz vor der Ausstellungseröffnung in Südafrika gelebt, wo er sich in seiner Kunst gegen das Apartheidsregime engagiert hatte, und war dann nach Spanien ausgewandert.³⁷ Die Präsentation seiner Werke im westdeutschen Beitrag war eine Konsequenz aus der 1961 verabschiedeten Resolution 1761 der Generalversammlung der Vereinten Nationen, die die Apartheidspolitik der südafrikanischen Regierung verurteilte und die UNO-Mitglieder, darunter auch seit 1973 die DDR, zum Abbruch diplomatischer Beziehungen mit Südafrika aufforderte. Hierdurch war es dem VBK unmöglich, Südafrika als teilnehmendes Land zu listen. Solche Fragen nach der repräsentativen Rolle einer künstlerischen Position im Spannungsverhältnis zur übergeordneten Diplomatie beschäftigte die Organisator:innen der *INTERGRAFIK* durchgehend. Im Jahr 1976 schlussfolgerte der Bericht:

Hier zeigt sich die Schwäche in der Durchsetzung unserer Konzeption der Intergrafik, das Forum der engagierten Grafik zu sein. Die in der Intergrafik ausstellenden Künstler repräsentieren nicht ihr Land, sondern sie haben in den meisten Fällen eine äußerst kritische Haltung zu politischen Problemen des Landes. Hierdurch bekommt die Intergrafik das Ansehen. Mit weitgehender Rücksichtnahme auf mögliche diplomatische Schwierigkeiten kann man aber keine engagierte Grafikausstellung bestreiten. Man nimmt ihr die Schärfe und die Wirkung.³⁸

Diese Schwierigkeiten zeigen, dass nicht nur der DDR-Beitrag, mit dessen Auswahl und geringer Größe man unzufrieden war, eine Herausforderung darstellte, sondern auch viele andere Länderbeiträge Fallstricke in sich bargen, hielt man an dem Anspruch fest, mit der *INTERGRAFIK* einen Überblick über die »engagierte Grafik« verschiedener Länder geben zu wollen. Als besonders heikle Fälle benennt der Bericht zur *INTERGRAFIK* 76 die Länder Südafrika, Israel und die USA. Diese diplomatischen Friktionen führten

37 Vgl. Hermann Raum: »Kopfoder Zahl. Über Nils Burwitz«, in: *Bildende Kunst* 8 (1985), S. 355-357.

38 AdK Berlin, *INTERGRAFIK* 76, Analyse (Anm. 20).

1976 zu einer tiefgreifenden kuratorischen Entscheidung. Die Werke der US-amerikanischen Künstler:innen Charles White und Tecla Selnik sollten in der Ausstellung das ›andere‹ Amerika repräsentieren, das Rassenungleichheit und kapitalistische Ausbeutung anprangerte. Als auf den Werkbeschriftungen jedoch letztlich groß USA prangte, ging das der Abnahmekommission, die die Ausstellung vor der Eröffnung autorisieren sollte, zu weit. Sie veranlasste eine kurzfristige Entfernung der Ländernamen. Hierzu der Bericht:

Die Tatsache, daß Einzeleinladungen nicht ein Land repräsentieren, führte [zur] Entfernung der Länderbezeichnungen auf den Aufstellern. Das hat nicht nur der Gestaltung der Ausstellung wesentlich geschadet, sondern es ist uns von Besuchern häufig zur [sic!] Vorwurf gemacht worden, wie schlecht man die Beiträge aus den einzelnen Ländern unterscheiden kann. Oft wurde dies als der einzige wesentliche gestalterische Mangel der Ausstellung empfunden.³⁹

Tatsächlich war die Konsequenz, dass der Ausstellungsparcours 1976 zwar einer alphabetischen Ordnung nach Ländernamen folgte, jedoch wurde den Besucher:innen diese Ordnung nicht voll ersichtlich und sorgte dem Bericht nach für Verwirrung. Bartel schlug deshalb vor, in der kommenden Ausgabe der *INTERGRAFIK* neben den Landesnamen auch zu markieren, ob es sich um den Beitrag eines Individuums, einer staatlichen Institution oder einer Gruppierung handelt. Über die Gründe, weshalb dieser Vorschlag fallen gelassen wurde, lässt sich nur spekulieren. Denkbar ist jedoch, dass der VBK die Außenwirkung einer international breit aufgestellten Triennale durch eine solche Maßnahme nicht abschwächen wollte.

Mit einem Blick auf die Friktionen, die sich in den internen Organisationspapieren und Berichten zur *INTERGRAFIK* in den 1970er Jahren aufspüren lassen, gewinnen wir eine Perspektive auf die Herausforderungen des internationalen Kuratierens in der DDR. In einem Land, das die künstlerische Freiheit wie die Reisefreiheit seiner Bürger:innen einschränkte, musste das Kuratieren einer internationalen Kunstschau mit bestimmten Widersprüchen umgehen: Erstens wollte die *INTERGRAFIK* engagierte Grafik aus allen Kontinenten bekannt machen und dabei ein gemeinsames Leitmotiv der

39 Ebd.

»internationalen Solidarität« aufzeigen – gleichzeitig erkannte man jedoch, dass die DDR selbst dieses Leitmotiv nicht hinreichend erfüllen konnte und die internationalen Beiträge zudem immer wieder nicht repräsentativ zu sein drohten. Zweitens war man bemüht, mit der Ausstellung das Image der DDR als Förderin und Plattform für engagierte Kunst in die Welt zu tragen. Hier erschwerten infrastrukturelle und materielle Mängel dem VBK die Vorbereitung und Durchführung. Der *documenta* konnte man, schon allein hinsichtlich der Besucher:innenzahl, nicht den Rang ablaufen, man lieferte aber unfreiwillig eine Vorlage für die Presse in Westdeutschland, die das schlechte Display bemängelte.⁴⁰ Drittens hielt man konsequent an einer gezielten Einladungspolitik fest, die jedoch im Verborgenen gehalten wurde. Nach außen hin war man bemüht, den Eindruck von Weltoffenheit und internationaler Kooperation zu erwecken.

Neben all diesen Hürden und Widersprüchlichkeiten sollte nicht vergessen werden, dass trotz oder gerade wegen dieser Friktionen sich neue Handlungsräume auftraten. Die *INTERGRAFIK* tolerierte Devianz, wenn auch in einem eng umsteckten Rahmen. Ausstellungssekretäre wie Bartel konnten reisen und unkonventionelles Bildmaterial mitbringen. Durch die *INTERGRAFIK* erhielten viele Künstler:innen erstmalig die Möglichkeit, in Europa auszustellen. Durch den Blick auf die infrastrukturellen, ästhetischen und repräsentativen Friktionen, die sich hier ergaben, entsteht ein umfassendes Bild der Triennale und ihres historischen Spannungsverhältnisses zwischen kulturpolitischen nationalen Ambitionen sowie tatsächlich realisierten internationalen Austauschmöglichkeiten.

40 Vgl. Camilla Blechen: »Nach den großen Spielen. Sommerausstellungen in Ost-Berlin«, in: FAZ, 15.08.1973, S. 11. Die *INTERGRAFIK* 73 zählte bspw. ca. 50.000 Besucher:innen zu vergleichsweise ca. 220.000 auf der *documenta* 5 in Kassel 1972.

Ethnographischer Wissenstransfer über die Mauer hinweg

Erste Erkenntnisse zum Ausstellungsmachen an ethnographischen Museen der DDR am Beispiel der Ausstellung *Indianer Brasiliens*

Lisa Ludwig

An ethnographischen Museen der DDR erarbeiteten Ethnolog:innen auf Basis großer Sammlungsbestände akribisch zahlreiche Ausstellungen, führten detaillierte Objektforschungen durch und beschafften sich dafür aktuelle Publikationen auch aus dem nicht-sozialistischen Ausland. Welche Möglichkeiten des ethnographischen Wissenstransfers boten sich Ethnolog:innen an Museen in der DDR mit nicht-sozialistischen Ländern in den 1980er Jahren? Und wann kam es dabei zu Friktionen im Sinne Anna Tsings, dass Widersprüche, neue Gegebenheiten und Unerwartetes aufgrund unterschiedlicher Interessen und Diskurse auftraten?¹ Diesen Fragen wird im Folgenden am Beispiel der vom Museum für Völkerkunde Dresden kuratierten Ausstellung *Indianer Brasiliens*² (in der Folge abgekürzt als *Id. Brasiliens*) in den Jahren 1983 bis 1984 in Dresden und 1986 in Berlin, Hauptstadt der DDR (in der Folge Ost-Berlin genannt), nachgegangen.

1 Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton/N. J.: Princeton University Press 2005, S. 5.

2 Dieser Aufsatz verwendet den Begriff *Indianer* als *in-vivo*-Begriff des Untersuchungsmaterials. Eine kritische Begriffsauseinandersetzung findet im Rahmen dieses Textes nicht statt, sondern ist Teil der Dissertation. Als Hinweis auf die Problematisierung des Begriffs und zur Vermeidung der Reproduktion wird im weiteren Verlauf des Textes die Abkürzung *Id.* verwendet.

Im Verlauf der qualitativen Forschung zur Dresdner Ausstellung führte ich u. a. Interviews mit Zeitzeug:innen³ und sichtete Archivmaterial.⁴ Mit einer ethnologischen Herangehensweise habe ich das Museum als Feld⁵ aufgefasst und versucht, mich den Prozessen, Reibungen und Zusammenhängen hinter dem sichtbar gewordenen Ausstellen zu nähern.⁶ Strategische Grundlage und analytische Perspektive dieser Rückschau war die Situationsanalyse von Adele E. Clarke,⁷ anhand derer sich in erstellten Situationslandkarten des Materials persönliche und wissenschaftliche Beziehungen von DDR-Ethnolog:innen mit Kolleg:innen aus nicht-sozialistischen Ländern zeigten, die sich durch unterschiedliche Konstellationen und Rahmenbedingungen veränderten. Im Vergleich mit Museumsethnolog:innen in Westdeutschland wurde in der Forschung deutlich, dass für ähnliche Fragestellungen zu Ausstellungsinhalten in Ost- und Westdeutschland jeweils dieselben Spezialist:innen bspw. in Brasilien herangezogen wurden, wenn auch die Rahmenbedingungen des Austauschs unterschiedliche waren.

3 Mareile Flitsch, Michael Kraus, Andrea Lauser und vor allem Klaus-Peter Kästner sowie Hagen Friede danke ich sehr für Kommentare und Hinweise zum Beitrag.

4 Zum untersuchten Material zählen beispielsweise einzelne Ausstellungsfotos, Presseberichte, Dokumente wie Einladungskarten, Schriftverkehr und handschriftliche Notizen aus dem Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, dem Sächsischen Staatsarchiv Dresden sowie dem Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden.

5 Vgl. Eric Gable: »Ethnographie: Das Museum als Feld«, in: Joachim Baur (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript 2013, S. 95-119, hier S. 102.

6 Vgl. Sharon Macdonald/Christine Gerbich/Margareta von Oswald: »No Museum is an Island: Ethnography beyond Methodological Containerism«, in: *Museum and Society* 16 (2018) 2, S. 138-156, hier S. 140; Nicholas Thomas: »The Museum as Method«, in: *Museum Anthropology* 33 (2010) 1, S. 6-10, hier S. 9f.

7 Die Situationsanalyse von Adele E. Clarke ist eine Weiterentwicklung der *Grounded Theory* von Glaser und Strauss und angelehnt an die *Konstruktivistische Grounded Theory* von Charmaz, vgl. Adele E. Clarke: *Situational Analysis. Grounded Theory after the Postmodern Turn*, Thousand Oaks/California: Sage 2005.

Ethnographische Museen in der DDR

Anfang der 1950er Jahre zeichnete sich in der DDR eine neue zentrale Organisation der Museen ab. Als »zentrale kulturpolitische Instanz«⁸ wurde 1954 das Ministerium für Kultur der DDR mit der Abteilung *Kunst- und Heimatmuseen* geschaffen, die die im Abteilungstitel genannten Museumssparten bündelte.⁹ Fachmuseen wie das Hygiene-Museum in Dresden oder das Postmuseum Berlin wurden weiterhin den jeweiligen politischen Ressorts zugeordnet.¹⁰ Das Museum für Völkerkunde Dresden¹¹ zählte neben dem Museum für Völkerkunde zu Leipzig zu den großen ethnographischen Museen in der DDR.¹² Als Forschungsstellen bezeichnet, waren die beiden Museen seit 1953 direkt dem Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen unterstellt¹³ und nicht dem Ministerium für Kultur, wie beispielsweise die Kunst- und Heimatmuseen.

Die Völkerkundemuseen konnten dabei allerdings ihre Freiräume nutzen, da das Ministerium sich in erster Linie auf die Universitäten konzentrierte. [...] Die ambige Position der Museen und ihres Faches machte es möglich, dass Ethnologen und Ethnologinnen [...] an den Museen alternative Wirkstätten fanden.¹⁴

8 Wolf Karge: »Sozialistische Profilierung. Entwicklungsstadien staatlicher Organisationen und Einbindung der Museen in der DDR«, in: Lukas Cladders/Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik*, Wien/Köln: Böhlau 2022, S. 55-72, hier S. 58.

9 Vgl. ebd., S. 58.

10 Vgl. ebd., S. 58-63.

11 Gegründet wurde das Museum 1875 im Dresdner Zwinger, wo die Sammlung bis 1941 untergebracht war. Zurück geht das Museum bereits auf die Gründung der Kunstkammer durch August I., Kurfürst von Sachsen, im Jahre 1560, so die Selbstdarstellung auf der Internetseite der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, vgl. Staatliche Kunstsammlung Dresden: Über uns, <https://voelkerkunde-dresden.skd.museum/ueber-uns/> [Zugriff am 30.10.2023].

12 Vgl. Ernst Germer: »Völkerkundliche Museen und Sammlungen in der Deutschen Demokratischen Republik«, in: Direktion Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden (Hg.): *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, Forschungsstelle*, Berlin: Akademie-Verlag 1982, S. 7-53, hier S. 8.

13 Vgl. ebd., S. 12.

14 Karoline Noack: »Die Welt im Kasten: Zur Geschichte der Institution ›Völkerkundemuseum‹ im deutschsprachigen Raum«, in: Iris Edenheiser/Larissa Förster (Hg.): *Museums-ethnologie – Eine Einführung. Theorien – Debatten – Praktiken*, Berlin: Reimer Dietrich 2019, S. 30-47, hier S. 40.

Am Beispiel der Ausstellung *Id. Brasiliens*, die von 1983-1984 im Museum für Völkerkunde Dresden und 1986 nochmals in der Ost-Berliner Galerie am Weidendamm des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR gezeigt wurde, lassen sich diese Freiräume, aber auch Dynamiken von Interessen nachvollziehen. Museen wie Universitäten sind, so Michael Kraus, keine autonomen Einrichtungen, sondern Faktoren

in einem größeren Ordnungs- und Interessensgeflecht [...]. Dabei sind sie ihrerseits Entwicklungen und Dynamiken unterworfen, die sie selbst nur teilweise kontrollieren können, deren Auswirkungen aber wiederum die Resultate mitbestimmen, für die Wissenschaftler/-innen die Verantwortung tragen.¹⁵

Amazonien an der Elbe

Die Ausstellung *Id. Brasiliens* war zunächst nur für Dresden geplant, sollte dann aber – zunächst auf Wunsch des brasilianischen Botschafters in der DDR¹⁶ – noch einmal in Ost-Berlin gezeigt werden. Wiederholungen und Wanderungen von Ausstellungen waren auch in der DDR durchaus üblich und trugen u. a. zu ihrer Popularisierung in der Bevölkerung bei. Als Ausstellungsorte dienten dabei u. a. auch Stadt-, Kreis- und Heimatmuseen, Vereinsheime in ländlichen Gegenden und wie in diesem Fall eine Kunstgalerie in der Hauptstadt. Es gab regen Austausch von Ausstellungen mit anderen Museen in der DDR und der Sowjetunion (UdSSR). Zwischenstaatliche Kulturverträge führten darüber hinaus auch zu internationalen Ausstellungskooperationen, z. B. mit Mexiko, Brasilien oder Peru.¹⁷

Der Ausstellungstitel stellte sich Ende der 1960er Jahre bis in die 1990er Jahre in eine Reihe deutschsprachiger ethnologischer Ausstellungen über

15 Michael Kraus: »Quo vadis, Völkerkundemuseum? – Eine Einführung«, in: ders./Karoline Noack (Hg.): *Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten*, Bielefeld: transcript 2015, S. 7-37, hier S. 16.

16 Vgl. Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde [BArch], DR 3/27207, Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen, Schriftverkehr des Ministers Prof. Dr. Bethge/Prof. Heidorn, Abteilung Ausland II, Vorbereitung einer Ausstellung Brasiliens in der DDR über Indianer (02.07.1984), unpaginiert.

17 Vgl. Noack: »Die Welt im Kasten« (Anm. 14), S. 41.

indigene Bevölkerungen in der brasilianischen Tieflandregionregion.¹⁸ Diese ethnologischen Ausstellungen nahmen teilweise Bezug auf Jubiläen von Sammlungen, Forschungen und Forschenden zu Amazonien.

In der DDR beschäftigte sich Klaus-Peter Kästner, damals wissenschaftlich Verantwortlicher für die Südamerika-Sammlung des Museums für Völkerkunde Dresden, intensiv mit Amazonien und den angrenzenden Tieflandgebieten Südamerikas.¹⁹ Er war auch derjenige, der die hier diskutierte Ausstellung *Id. Brasiliens* 1983 im Japanischen Palais in Dresden kuratierte. Als Wissenschaftler und Kurator war Kästner von 1975 bis 2009 am Dresdner Museum tätig und ab 1990 auch als stellvertretender Direktor. Nach der Fusion der ethnographischen Museen in Dresden, Herrnhut und Leipzig zu den Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsens 2004 war er auch deren stellvertretender Direktor. Die Ausstellung in Dresden wurde von Dezember 1983 bis September 1984²⁰ von rund 49.000 Menschen besucht.²¹

Die kulturgeschichtlich angelegte Ausstellung Kästners wurde vom Ausstellungsgestalter Erhard Diener und dessen Assistent Hagen Friede umgesetzt und zeigte laut Katalog insgesamt 580 ethnographische Objekte, davon 417 Objekte aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Dresden und

18 Dazu zählten u. a. die folgenden Ausstellungen: *Brasiliens Indianer*, 1969, Museum für Völkerkunde Wien (heute: Weltmuseum Wien); *Unter Indianern Brasiliens*: Sammlung Spix und Martius 1817-1820, 1979, Staatliches Museum für Völkerkunde München (heute: Museum Fünf Kontinente Staatliche Museen in Bayern); *Xingú, Indianer Zentralbrasiliens am Ende des 20. Jahrhunderts*, 1986, Museum für Völkerkunde Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (heute: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz), 1992, Sammlung für Völkerkunde im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen (heute: Kulturmuseum St. Gallen); *Indianer im Tiefland Südamerikas*, 1987, Museum für Völkerkunde Basel (heute: Museum der Kulturen Basel); *Die Mythen Sehen – Bilder und Zeichen vom Amazonas*, 1988, Museum für Völkerkunde in Frankfurt a. M. (heute: Weltkulturen Museum. Ein Museum der Stadt Frankfurt a. M.); *Ka'apor: Menschen des Waldes und ihre Federkunst – eine bedrohte Kultur in Brasilien*, 1992, Völkerkundemuseum der Universität Zürich.

19 Die nicht veröffentlichte Publikationsliste wurde am 30.07.2019 von Klaus-Peter Kästner zur Verfügung gestellt.

20 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden [SKD]/Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen [SES]/Wissenschaftliche Dokumentation Museum für Völkerkunde Dresden [MVD], ohne Signatur, *Indianer Brasiliens* (13.03.1985), nicht foliiert.

21 Vgl. ebd.; im Vergleich besuchten 1989 insgesamt 38.718 Besucher:innen die Ausstellungen in Dresden und Herrnhut (vgl. Sächsisches Staatsarchiv [SächsStA], 13025, Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden, 63, nicht foliiert/unpaginiert.).

163 aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Die meisten Objekte waren von Curt Unkel Nimuendajú²² aus Jena zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die ethnographischen Museen in Dresden und Leipzig gesammelt worden. Nimuendajú erhielt auch Sammelaufträge von Erland Nordenskiöld für das Göteborg Museum und für nordamerikanische Wissenschaftseinrichtungen.²³ Exponate aus der Waehner-Sammlung des Museums für Völkerkunde Dresden sowie Expeditionsfotografien des ehemaligen Direktors des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Fritz Krause, ergänzten die Ausstellung. Siegfried Waehner war ein Textilfabrikant aus Sachsen, der zwischen 1930 und 1938 zusammen mit seiner Frau Ilse Waehner mehrmals nach Amazonien gereist war²⁴ und auf Nachfrage bei Nimuendajú, so Kästner, bei Ticuna gemeinsam mit Ilse Waehner Objekte sammelte.²⁵ Kästner nahm den 100. Geburtstag Nimuendajús im Jahr 1983 zum Anlass, die ethnographischen Objekte und Fotografien aus Brasilien in der von ihm kuratierten Ausstellung im noch immer kriegsbeschädigten Japanischen Palais²⁶ zu zeigen.²⁷

22 Geboren als Kurt Unkel 1883 in Jena, wanderte er 1903 nach Brasilien aus. Von 1906 bis 1922 nannte er sich Curt Unkel Nimuendajú und ab 1945 nur noch Curt Nimuendajú, vgl. Hannes Stubbe: *Curt Nimuendajús Bibliothek im tropischen Brasilien (1903-1945). Ein Beitrag zur Geschichte der Ethnologie*, Düren: Shaker Verlag 2020, S. 13.

23 Vgl. Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden (Hg.): *Indianer Brasiliens*, Dresden: o. Verl. 1983, S. 7.

24 Ebd., S. 10f.

25 Vgl. Interview mit Klaus-Peter Kästner, geführt von Lisa Ludwig am 30.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden.

26 Über viele Jahre von 1977 bis 1989 fand in den unausgebauten und ausgebrannten Räumen des Japanischen Palais im ersten Obergeschoss, der Beletage, die Museumsarbeit statt. Bauarbeiten und damit die Verfügbarkeit von Räumen bestimmten, oftmals kurzfristig, Ausstellungstätigkeiten und Projekte. In dieser Zeit wurden 33 Ausstellungen im Japanischen Palais gezeigt, berichtete Petra Martin in ihrem Vortrag im Rahmen der Abschlusstagung des Kollegs »Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte des Ausstellens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts« an der Georg-August-Universität Göttingen (vgl. Lisa Ludwig: Mitschrift, Abschlusstagung: *Friktionen. Für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens*, 08.12.2022). Anfangs waren es vor allem Leih- oder Gastausstellungen, v. a. vermittelt durch das Ministerium für Kultur, später wurden überwiegend im Haus konzeptionierte Ausstellungen gezeigt, so Martin und Kästner (vgl. Lisa Ludwig: Mitschrift, Abschlusstagung: *Friktionen. Für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens*, 08.12.2022 sowie das Interview mit Klaus-Peter Kästner, geführt von Lisa Ludwig am 30.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden).

27 Kästner selbst konnte erst 1990 zum ersten Mal nach Brasilien reisen und erlebte dort die Wiedervereinigung am Fernsehgerät mit (vgl. Interview mit Klaus-Peter Kästner, geführt von Lisa Ludwig am 30.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden).

Keine Ausstellung ohne Publikation

Der Ausstellungskatalog zählt 99 Seiten in kartoniertem Hochformat, inhaltlich aufgeteilt in einen Textteil und einen Abbildungsteil. Die zweite Hälfte zeigt Feldfotografien von Nimuendajú, Krause und dem Ehepaar Waehner sowie Objektfotografien aus dem Museum für Völkerkunde Dresden und dem Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Den Rahmen bildete das Vorwort und eine Biografie Nimuendajús, verfasst vom damaligen Direktor des Museums für Völkerkunde Dresden, Peter Neumann. Darin unterstrich Neumann die wissenschaftlichen Leistungen Nimuendajús: Die Beziehung zur DDR-Ethnographie sei besonders durch die Herkunft Nimuendajús aus Jena und seine humanistische Haltung gegenüber der indigenen Bevölkerung geprägt.²⁸ Nimuendajú sei darin ein »Vorbild auch für die Völkerkundler unseres Landes«²⁹, so Neumann weiter. Für den Textteil legte Kästner einen forschungsgeschichtlichen und einen historisch-ethnographischen Leitfaden an, der jeweils indigene Gruppen im Amazonasgebiet, im östlichen und im nordwestlichen Brasilien mit je einem einführenden Überblickstext darstellte. Im forschungsgeschichtlichen Überblick führte er die verschiedenen indigenen Gesellschaften ein, gefolgt von jeweils einem kulturellen Überblick mit Abschnitten zu Wirtschaft und Nahrungsbereitung, Siedlung, handwerklichen Fertigkeiten, Kleidung und Schmuck etc. sowie zur heutigen Situation. Inhaltliches Ziel der Ausstellung war laut Katalog u. a. die Veranschaulichung der Anpassungen indigener Bevölkerung an Umweltbedingungen in Brasilien. Auch sollten die kulturellen Verbindungen zwischen verschiedenen indigenen Gesellschaften und vor allem die Forschungsgeschichte um und ausgehend von Nimuendajú vermittelt werden.³⁰ Ergänzt wird der Textteil des Katalogs durch ein Begriffsglossar mit fachlichen und methodischen Begriffen sowie durch eine Literaturauswahl.³¹

Die Durchsicht des Literaturverzeichnisses zeigt, dass Kästner neben vereinzelten Quellen aus dem 19. Jahrhundert ähnlich viel Literatur aus der ersten sowie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nutzte. Bei den jünge-

28 Vgl. Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden: *Indianer Brasiliens* (Anm. 23), S. 2.

29 Ebd., S. 3.

30 Vgl. ebd., S. 10ff.

31 Vgl. ebd., S. 100.

ren Quellen aus den 1970er und 1980er Jahren handelte es sich v. a. um Periodika aus Brasilien, aber auch Publikationen aus den USA, aus Westdeutschland, Großbritannien sowie der Schweiz wurden herangezogen. Es wurde kaum Literatur aus der DDR verwendet; neben einer Veröffentlichung von Kästner selbst auch ein Beitrag des Amerikanisten Rolf Krusche aus der Publikationsreihe Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde zu Leipzig.³² Friede, der seit 1979 zunächst als gelernter Werkzeugmacher am Museum für Völkerkunde Dresden und dort bis heute als Ausstellungsgestalter und Sammlungsverwalter tätig ist, berichtet, dass die Wissenschaftler:innen

über diesen DDR-Tellerrand geschaut haben und auch schauen konnten. Wir hatten hier in unserer Bibliothek auch wiederkehrende Publikationsreihen, die auch aus dem damaligen nicht-sozialistischen Ausland zu uns gekommen sind. Diese wurden natürlich auch gelesen. Und die standen uns zur Verfügung. Ich kann natürlich nicht beurteilen, was da alles nicht zur Verfügung gestanden hat.³³

Kästner sagte im Gespräch, dass er zwar Ausstellungen jenseits der DDR und UdSSR wie die von Mark Münzel in Frankfurt a. M. nicht sehen konnte, er aber sehr wohl die Publikationen zu den Ausstellungen vorliegen hatte. »[Die Ausstellungskataloge] kamen hier her. Und vor allen Dingen durch den internationalen Schriftentausch. [...] Da brauchen Sie sonst sehr viele Geldmittel, um das alles zu kaufen«³⁴, erläuterte Kästner damit einen wenig beachteten zusätzlichen Wert der Publikationsherausgabe: Mit der Herausgabe eigener Publikationen konnten im Tausch Veröffentlichungen anderer Museen und Forschungseinrichtungen beschafft werden.³⁵ Für Kästner nahmen die Publikationen neben dem Wert als Tauschmittel auch eine wichtige Rolle zur Archivierung, Dokumentation und zum Transfer von Ausstellungen und ihren Inhalten ein:

32 Vgl. ebd., S. 50f.

33 Interview mit Hagen Friede, geführt von Lisa Ludwig am 31.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden.

34 Interview mit Klaus-Peter Kästner, geführt von Lisa Ludwig am 30.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden. Zitiert nach einer E-Mail von Klaus-Peter Kästner vom 02.08.2024.

35 Vgl. ebd.

[...] ich war auch immer der Meinung, dass zu jeder Ausstellung zumindest eine kleine Publikation gehört, besser noch eine größere. Von der besten Ausstellung verblasst die Erinnerung daran im Laufe der Jahre. Die Ausstellungspublikation ist hingegen von bleibendem Wert.³⁶

Es lässt sich konstatieren, dass Wissenstransfer in Form von Schriftentausch und Schriftverkehr über die Mauer hinweg rege stattgefunden hat, aber in den jeweiligen Ländern unterschiedlich wahrgenommen wurde. Die internationale Zirkulation des Katalogs *Id. Brasiliens* lässt sich z. B. anhand einer Rezension des Ausstellungskatalogs von Thekla Hartmann 1986 in der *Revista de Antropologia* belegen, die wiederum auf die Inhalte des Katalogs Bezug nimmt.³⁷ Daneben diente auch der Schriftwechsel mit Kolleg:innen in der Bundesrepublik, z. B. mit Otto Zerries am damaligen Staatlichen Museum für Völkerkunde München, und dem westlichen Ausland, dem wissenschaftlichen Austausch. Kästner bezeichnete diese Korrespondenzen mit dem Museum für Völkerkunde Dresden als sehr frei,

das wurde bei uns sehr kulant – auch vom Direktor – behandelt. Es gab ja Vorgaben. An einer Universität wäre so etwas nicht möglich gewesen. Normalerweise hätte der Direktor jedes Schreiben lesen und genehmigen müssen. Bei uns reichte es aus, dass man ihm sagte, an wen das Schreiben gehen soll und worum es darin geht. Er hat das dann gar nicht gelesen. Er konnte sich aber auch darauf verlassen, dass nichts geschrieben wurde, was ihm Schwierigkeiten hätte bereiten können. Dadurch hatten wir eine sehr gute wissenschaftliche Korrespondenz.³⁸

36 Interview mit Klaus-Peter Kästner, geführt von Lisa Ludwig am 30.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden. Zitiert nach einer E-Mail von Klaus-Peter Kästner vom 02.08.2024.

37 Vgl. Thekla Hartmann: »Indianer Brasiliens«, in: *Revista de Antropologia* 29 (1986), S. 199–200, hier S. 200.

38 Interview mit Klaus-Peter Kästner, geführt von Lisa Ludwig am 30.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden. Zitiert nach einer E-Mail von Klaus-Peter Kästner vom 02.08.2024.

Wissenschaftlicher Austausch und Leihgaben aus Brasilien

Die Möglichkeiten des wissenschaftlichen Austauschs und der Leihgabe von Originaldokumenten und Ethnografika wurden für Kästner nochmals größer, als die Ausstellung in Ost-Berlin gezeigt werden sollte.

In einem Schreiben vom Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten Abteilung Lateinamerika an das Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen findet sich der Hinweis auf die sich in Brasilien abzeichnende »Amtsübernahme einer Zivilregierung in Brasilia [sic!] ab März 1985«³⁹ von der dortigen Militärdiktatur mit »gewissen Veränderungen, die für die Ausgestaltung der bilateralen Beziehungen positive Auswirkungen haben könnten«⁴⁰. Aus einem weiteren Schriftdokument der Abteilung *Ausland II* des Ministeriums für Hoch- und Fachschulwesen an ein Gästebüro geht die Suche nach Unterkünften für zehn Mitarbeitende hervor, die der »Vorbereitung einer Ausstellung über Brasilien (Indianer), welche aus außenpolitischen Erwägungen kurzfristig vom Völkerkundemuseum Dresden gestaltet werden muss«⁴¹, diene.⁴²

Am 18.03.1985 schrieb Direktor Neumann an den Direktor des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Lothar Stein, dass auf Mitteilung des Ministeriums für Hoch- und Fachschulwesen und des Außenministeriums auf »ausdrücklichen Wunsch der brasilianischen Botschaft in der DDR«⁴³ die Ausstellung nochmals in Ost-Berlin gezeigt werden solle. Erfolgen müsse dies möglichst bald nach dem voraussichtlichen Ende der Militärdiktatur in Brasilien 1985. Neumann bat um die Leihgabe der Leipziger Objekte auch

39 BAArch, DR 3/27207, Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen, Schriftverkehr des Ministers Prof. Dr. Bethge/Prof. Heidorn, Abteilung Ausland II, Vorbereitung einer Ausstellung Brasiliens in der DDR über Indianer (25.02.1985), unpaginiert.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Zu Beginn der 1980er Jahre entwickelte die DDR-Regierung unter Erich Honecker ein besonderes Interesse an der Intensivierung eigenständiger außenpolitischer Beziehungen. Denn zu dieser Zeit befand sich die DDR in einer Wirtschafts- und Finanzkrise und benötigte dringend Devisen, vgl. Valentina Zamperina: *Die DDR in den 1970er und 1980er Jahren: Suche nach einer eigenen Außenpolitik im Schatten Moskaus*, in: Bundeszentrale für politische Bildung (2014), <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/179837/die-ddr-in-den-1970er-und-1980er-jahren-suche-nach-einer-eigenen-aussenpolitik-im-schatten-moskaus/> [Zugriff am 01.11.2023].

43 SKD/SES/Wissenschaftliche Dokumentation MVD, Indianer Brasiliens (18.03.1985), nicht foliiert.

für diese Ausstellung. Er führte weiter an, dass das DDR-Außenministerium von brasilianischer Seite informiert wurde, die Ausstellung möge auch in Brasilien gezeigt werden.⁴⁴ Dazu kam es aber letztendlich erst als Fotoausstellung 1990.

So wurde laut einer handschriftlichen Notiz in den Archivalien des Ministeriums für Hoch- und Fachschulwesen zur Ausstellung am 09.09.1986 bei Gerhard Engel, Stellvertreter des Ministers für Hoch- und Fachschulwesen, erwogen, die Ausstellung 1986 in Ost-Berlin nochmals zu präsentieren: »[Das] Nationalmuseum [Rio de Janeiro] hat uns 200 Originalschriften [von Curt Unckel Nimuendajú] zur Verfügung gestellt. (BRD u. a. bekamen bisher nichts zu Gesicht)«. ⁴⁵ Aufgrund der besonderen Expertise der Wissenschaftler:innen an den Museen und der internationalen Bedeutung der Bestände in den umfangreichen Sammlungen des Museums für Völkerkunde Dresden und des Museums für Völkerkunde zu Leipzig konnte man damit demnach auch in Systemkonkurrenz zur Bundesrepublik gehen.⁴⁶

Der Stellvertreter des Ministers für Hoch- und Fachschulwesen Engel eröffnete die Ausstellung am 13.11.1986 in Ost-Berlin auf ausdrücklichen Wunsch des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten der DDR.⁴⁷ Er wurde dabei vom Botschafter Brasiliens in der DDR, Vasco Mariz, begleitet, was den politischen Stellenwert der Ausstellung unterstreichen könnte. Dieser hätte zwar auch schon zur Eröffnung in Dresden anwesend sein sollen, nahm aber aufgrund einer kurzfristigen Einladung von Honecker 1983 nicht teil.⁴⁸ Ebenfalls zur Ausstellungseröffnung in Ost-Berlin 1986 eingeladen

44 Vgl. ebd.

45 BArch, DR 3/27207, Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen, Schriftverkehr des Ministers Prof. Dr. Bethge/Prof. Heidorn, Abteilung Ausland II, Vorbereitung einer Ausstellung Brasiliens in der DDR über Indianer (07.09.1986), unpaginiert.

46 Vgl. Mareile Flitsch/Karoline Noack: »Museum, materielle Kultur und Universität. Überlegungen zur Parallelität und Zeitgenossenschaft der DDR/BRD-Ethnologien im Hinblick auf eine Standortbestimmung mit Zukunftsaussichten«, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 144 (2019), S. 163-198, hier S. 172.

47 Vgl. BArch, DR 3/27207, Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen, Schriftverkehr des Ministers Prof. Dr. Bethge/Prof. Heidorn, Abteilung Ausland II, Vorbereitung einer Ausstellung Brasiliens in der DDR über Indianer (04.11.1986), unpaginiert.

48 Vgl. Interview mit Klaus-Peter Kästner, geführt von Lisa Ludwig am 30.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden.

war der damalige Präsident der *Fundação Nacional dos Povos Indígenas* (FUNAI⁴⁹), dessen Besuch allerdings zur Eröffnung nicht zustande kam.

Die Ausstellung in Ost-Berlin, die vom 13.11.1986 bis 27.11.1986 lief, umfasste zusätzliche Leihgaben aus dem Nationalmuseum in Rio de Janeiro wie Originalschriften von Nimuendajú. In Ost-Berlin wurden insgesamt 620 Objekte gezeigt, 40 mehr als in Dresden. Innerhalb der kurzen Laufzeit von zwei Wochen im November 1986 besuchten etwa 2.500 Menschen die Ausstellung in Ost-Berlin.⁵⁰ Zur Vorbereitung sendeten die Linguistin Charlotte Emmerich, die am Nationalmuseum das Nimuendajú-Archiv verwaltete, und die Historikerin und Sozialanthropologin Giralda Seyferth vom Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro weiteres Material aus Brasilien an Kästner, u. a. fünf Originaldokumente aus dem Nimuendajú-Archiv in Rio de Janeiro.⁵¹ Es folgten Objekte von den Ticuna, vermittelt durch die brasilianische Ethnologin Jussara Gomes Gruber, Karten und aktuelle Fotos zur Aktualisierung der ursprünglich kulturhistorisch angelegten Ausstellung. Kästner kuratierte auch diese Ausstellung zusammen mit dem Ausstellungsgestalter Diener, der von Friede unterstützt wurde.

Auffällig ist bei dieser zweiten Ausstellung, wie das Museum für Völkerkunde Dresden in der öffentlichen Darstellung als kuratierende Institution in den Hintergrund gestellt wurde: Laut Ausstellungsdokumentation handelte es sich bei der Ost-Berliner Ausstellung zwar um eine Ausstellung des Museums für Völkerkunde Dresden und des Zentrums für Kunstaussstellungen der DDR. In einem Schreiben, das von Neumann an Peter Hartmann, den Leiter der Neuen Berliner Galerie im Zentrum für Kunstaussstellungen der DDR, geschickt wurde, steht jedoch, dass man sich unbedingt noch ein-

49 FUNAI ist eine brasilianische Behörde, die für die Belange der indigenen Bevölkerung zuständig ist, vgl. Ministério dos Povos Indígenas: *A Funai*, <https://www.gov.br/funai/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/Institucional> [Zugriff am 01.11.2023].

50 Vgl. SKD/SES/Wissenschaftliche Dokumentation MVD, ohne Signatur, Indianer Brasiliens (o. D.), nicht foliiert.

51 Beim Großbrand des Nationalmuseums von Rio de Janeiro und seines Archivs in der Nacht vom 02.09. auf den 03.09.2018, zu dem auch das Nimuendajú-Archiv gehörte, wurden die meisten Archivalien unwiederbringlich zerstört, so Rafael Chaves Santos vom Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (Nationalmuseum Rio de Janeiro) in einer E-Mail vom 13.02.2020.

mal über den Druck der Einladung verständigen müsse.⁵² Zwar nannte der beiliegende Einladungsentwurf das Museum für Völkerkunde Dresden noch an erster Stelle,⁵³ letztlich luden auf der mutmaßlich finalen Einladungskarte, die in der Ausstellungsdokumentation archiviert ist, zur Vernissage nur noch das Ministerium für Kultur und das Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen ein. Das Museum für Völkerkunde Dresden, das auf dem Plakat der Ausstellung genannt wurde, war von der Einladungskarte — entgegen dem Entwurf von Neumann — verschwunden.⁵⁴

Ein paar Tage nach Ausstellungseröffnung besuchte Emmerich im Rahmen der Ost-Berliner Ausstellung auch Dresden. Im Sächsischen Staatsarchiv Dresden findet sich ein Bericht, demzufolge es bei dem Studienaufenthalt von Emmerich in der DDR vom 19.11.1986 bis 03.12.1986 darum ging

zu ermitteln, welche Möglichkeiten für eine künftige erweiterte und vertiefte Zusammenarbeit zwischen ethnographischen Einrichtungen Brasiliens und der DDR bestehen [...], die über den Rahmen des bisherigen Literatur- und Materialaustausches (u. a. Nimuendajú betreffend) hinausgehen.⁵⁵

Diesen persönlichen Besuch nutzte Kästner seinerseits als weitere Möglichkeit zu Pflege und Ausbau wissenschaftlicher Kontakte nach Brasilien.⁵⁶ Emmerich besichtigte in dem Zuge auch das Völkerkundemuseum in Herrnhut und traf am Museum für Völkerkunde zu Leipzig den dortigen Amerikanisten Krusche.⁵⁷

52 Vgl. SKD/SES/Wissenschaftliche Dokumentation MVD, ohne Signatur, Indianer Brasiliens (o. D.), nicht foliiert.

53 Vgl. ebd.

54 Vgl. ebd.

55 SächsStA, 13025, Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden, 63, nicht foliiert/unpaginiert.

56 Vgl. Interview mit Klaus-Peter Kästner, geführt von Lisa Ludwig am 30.07.2019, Museum für Völkerkunde Dresden.

57 Vgl. Interview mit Rolf Krusche, geführt von Lisa Ludwig am 26.07.2021, Leipzig.

Möglichkeiten und Grenzen des Ausstellens in der DDR und seiner Erforschung

Die historische Rückschau auf Ausstellungen und Ausstellungspraktiken erfordert ein zeitintensives Suchen, Zusammentragen und Ordnen einzelner Mosaikstücke, die trotz aller Bemühungen nur eine Idee der ursprünglichen Situation wiedergeben können und unvollständig bleiben müssen. Das vorgestellte Beispiel veranschaulicht persönliche, wissenschaftliche und kultur- sowie außenpolitische Beziehungen und Netzwerke im Kontext des Ausstellungsmachens in der DDR auf nationaler und internationaler Ebene. Deutlich wird hierbei, dass Ethnolog:innen der DDR-Museen versuchten, wissenschaftlich äußerst gründlich zu arbeiten und fehlende Forschungsmöglichkeiten im Feld oder in Archiven jenseits der DDR und der UdSSR über indirekte Zugänge zu kompensieren. Zudem zeigt sich, dass Ausstellungen nicht per se staatlich kontrolliert und zensiert waren, sondern dass sich die Mitarbeitenden damit durchaus auch akademische und vielleicht sogar politische Freiräume schufen. Auch nutzten sie Gelegenheiten zum Austausch, indem sie zahlreiche Publikationen erarbeiteten und private Kontakte initiierten. Die Ausstellung in Ost-Berlin verdeutlicht aber auch, wie von staatlicher Seite Einfluss genommen wurde und es gerade dann zu Friktionen nach Tsing kam, wenn eine Ausstellung politisch instrumentalisiert werden sollte. Zum einen zeigte sich dies in Reibungsverlusten, etwa wenn das Dresdner Museum von Einladungskarten verdrängt wurde, zum anderen kamen überraschende Freiräume auf, beispielsweise wenn die Wissenschaftler:innen die politische Einflussnahme zu einer Intensivierung ihres fachlichen Austauschs nutzten, der für sie auch von persönlichem Interesse war.

Die Untersuchung zeigt aber auch, dass die Arbeit der Kuratierenden und Gestaltenden anhand von Ausstellungskatalogen, Gesprächen und Archivalien nur ein Stück weit rekonstruiert und damit bedingt analysiert werden kann.

Exhibiting the Friendship of Peoples

Curatorial Imaginations and Practices in Late Soviet Georgia

Ana Lolua

In 1972, the Museum of Peoples' Friendship (colloquially called the ›Druzhba‹) was founded in Tbilisi, Georgia, under the auspices of the National Academy of Sciences of the Georgian Soviet Socialist Republic (SSR). Registered as one of its branches, the Druzhba was housed in the largest museum in the country, which was then known as the Academician Simon Janashia Georgian State Museum (also referred to as the Georgian History Museum) and is today known as the Simon Janashia Museum of Georgia.¹ Following what was perceived by the hosts as an imposed and rather odd merger of the two institutions, which were different in both profile and orientation, the director of the Druzhba was appointed Vice Director of the Georgian State Museum and became a member of its scientific council. The intention behind the appointment was to quickly enhance the prestige of the new museum and facilitate the transfer of space, objects and expertise to the Druzhba from the Department of the History of Material Culture of the Bourgeois Period, the Department of the History of Soviet-Period Georgia and the Department of Ethnography at the History Museum. Staff members later recalled with amusement how the director of the Druzhba would position himself at the main entrance shared by the two museums' separate exhibitions in an attempt to divert visiting crowds towards the exhibition he'd curated. His plans for the future of the new museum were, however, much more ambitious than organising thematic expositions in the space he'd secured through his personal con-

1 The Simon Janashia Museum of Georgia is part of the larger museum union called the Georgian National Museum, which was founded in 2004 and unites a number of museums and scientific research centres.

nections with party authorities.² Soon he started appealing to the central committee, asking for political and financial support to ensure a separate infrastructure for what he envisaged as a full-fledged research centre, which he officially obtained in 1982.³ The declared ideological direction was to focus on the idea of friendship, mostly among Soviet nations, but nevertheless with the understanding that this notion could potentially extend to the peoples of the entire socialist block. In fact, the precise limits of who would eventually count as a friend – that is, who would actually be included in the various collecting and study programmes – were never clearly delineated in the plans for the museum.

In keeping with depictions of Russia as a 'big brother', and alongside the necessary touches of Leninist internationalism, the museum concept revolved around the axis of Georgian-Russian historical connections. On top of that, the historiographical references to the shared past were elevated to higher frequencies of comradeship and affection. Across the socialist block, this was the first example of the museumisation of friendship; it was a response to growing ethnic tensions inside the country as well as to Moscow's tightening grip over the southern periphery, which was engulfed in endemic corruption. For this reason, the museum project can also be interpreted as a compensatory show-off measure. On the level of the Georgian SSR itself, this created a kind of substitute for the role the Soviet centre had claimed as a guarantor and symbol of friendship among the peoples of the multinational empire. Some examples of this are the opening of a branch of the museum in Moscow⁴ and a number of scientific missions undertaken by enthusiastic curators to retrieve private archives from the Soviet capital and Leningrad, as well as multiple collecting expeditions to other republics and

2 Teimuraz Badurashvili was friends with the then first Secretary of the Communist Party of the Georgian SSR, Eduard Shevardnadze, who is often mentioned in various oral and written sources next to Badurashvili as initiator of the museum project at a higher political level.

3 See the Administrative Archives of the Georgian National Museum Tbilisi [AAGNM], Permanent Records, Opis 1, file 284, Decree # 427 g of the Council of Ministers of the Georgian Soviet Socialist Republic (05.04.1982), p. 54.

4 See Otar Keinashvili: *Museum of Peoples' Friendship – Hearth of Patriotic and International Up-bringing*, Tbilisi: Society 'Tsodna' of Georgian SSR 1981, p. 31; ოთარ ყეინაშვილი: ხალხთა მეგობრობის მუზეუმი - პატრიოტული და ინტერნაციონალური აღზრდის კერა, საზოგადოება აცოდნა, საქ. სსრ, თბილისი, 1981, გვ. 31.

the autonomous republics within Georgia and the neighbouring North Caucasus. While the adjustments to the centrally endorsed Soviet models were not exclusive to Georgia, the scale and intensity of the engagement of local actors in turning emotions into specific knowledge and vice versa deserves greater attention. It should be also noted that Georgia's particular form of comradeship stems from deep-rooted traditions:

Personal bonds formed at school or at university could last a lifetime and were often of more consequence than ties of kinship or clan which were at the heart of other Soviet national societies, or than the patron-client networks that were so pervasive elsewhere in the Soviet Union.⁵

The Druzhba endowed this comradeship with taxonomic hierarchisation and intense visibility. The personal aspirations of Teimuraz Badurashvili, the founder and first director of the museum and formerly the youngest secretary of the district party committee (Raikom) of the provincial town of Telavi, just a couple of hours east of Tbilisi, were crucial in the new foundation. The museum was his brainchild and eventually served as a platform from which he was able to successfully ascend to the rank of Minister of Culture of the Georgian SSR, after having encountered some complications in his earlier pursuit of a political career. A social climber from the Nomenklatura circle, Badurashvili navigated the space between the Kremlin and Tbilisi while pushing the nationalist agenda; this was a necessary manoeuvre, as he sought to accumulate social capital in post-Stalinist Georgia. He must have thought a museum would be a suitable venue to achieve this aim. In their respective works, Blauvelt,⁶ Smith⁷ and Kaiser⁸ describe how Georgians

5 Timothy K. Blauvelt/Jeremy Smith (eds.): *Georgia after Stalin: Nationalism and Soviet Power*, London/New York: Routledge 2016, p. 7.

6 See Timothy K. Blauvelt: »March of the Chekists: Beria's Secret Police Patronage Network and Soviet Crypto-Politics«, in: *Communist and Post-Communist Studies* XXX (2011), pp. 1-16, <http://eprints.iliauni.edu.ge/1159/1/March%20of%20the%20chekists.pdf> [accessed: 24.11.2023].

7 See Blauvelt/Smith: *Georgia after Stalin* (footnote 5).

8 See Claire P. Kaiser: *Georgian and Soviet: Entitled Nationhood and the Specter of Stalin in the Caucasus*, Ithaca/London: Cornell University Press 2022.

with a once »privileged position under Stalin's and Beria's protection«⁹ had to confront new insecurities in the post-Stalin chapter of politics and everyday life. Khrushchev's famous denunciation of Stalin's cult of personality in February 1956 set the stage for the tragic outcome of the commemorative events that took place in Georgia in March of the same year, when Soviet forces violently dispersed pro-Stalinist demonstrations, a move perceived locally as an orchestrated anti-Georgian offensive by the new Soviet leadership.¹⁰ As a result, »the accommodation of Soviet power that had taken decades to establish was shaken«.¹¹ Moscow's direct accusations with regard to the over-exploitation of Union resources would follow within a decade.

Under these circumstances, the Druzhba was intended to stand as a palpable expression of ideological commitment to the Kremlin. The very first of its kind, it was an unusual creation in several regards. By that time, debates on new museology had permeated transnational socialist contexts. In 1977 in Yugoslavia, the anthropologist and explorer Tibor Sekelj introduced a new method of exhibiting that he termed the »museum without showcases«.¹² Sekelj imagined a new type of museum that »would not rely exclusively on objects, use traditional techniques of separation between visitors and museum exhibits or follow the standard taxonomy of cultures«.¹³ Instead, it would yield the space to shared elements of nonaligned modernisms.¹⁴ Sekelj's project of promoting nonaligned cultures through experiments with museumised forms of »cultural performances, cooking, storytelling«¹⁵ was inscribed at the same time into the Marxist critique of the Western version of history.¹⁶ Several years before Sekelj, Badurashvili had realised a similar

9 Ronald Grigor Suny: »Foreword«, in: Timothy K. Blauvelt/Jeremy Smith (eds.): *Georgia after Stalin: Nationalism and Soviet Power*, London/New York: Routledge 2016, pp. xi–xii, see p. xii.

10 Giorgi Kldiashvili: »Nationalism after the March 1956 Events and the Origins of the National-Independence Movement in Georgia«, in: Timothy K. Blauvelt/Jeremy Smith (eds.): *Georgia after Stalin: Nationalism and Soviet Power*, London/New York: Routledge 2016, pp. 77–90, see p. 78.

11 Suny: »Foreword« (footnote 9), p. xii.

12 Bojana Videkanic: *Nonaligned Modernism, Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985*, Montreal/Kingston/London/Chicago: McGill-Queen's University Press 2019, p. 112.

13 Ibid.

14 See *ibid.*

15 Ibid.

16 See *ibid.*, p. 114.

project by significantly recasting the exhibition space. Although a graduate in philosophy, Badurashvili was often described by his fellow colleagues as less of a theoretician and more of a practical person gifted with a sharp managerial vision and a passion to oversee things. Ironically, as he was aiming to transform the exhibition hall into a dramatically performative space, he ended up simultaneously questioning mainstream Soviet historiography.

Figures such as Badurashvili, who functioned at the edge of the empire and the entire museum project he deployed, make it possible for us to grasp the simple dichotomy between centre and periphery with greater complexity. Using oral history interviews alongside scarcely available documentation about museum collections, texts and visual sources, I attempt in this paper to decipher how the frictions between Moscow and Tbilisi throughout the 1970s and early 1980s were dealt with by Georgian museum curators. While frictions in a more figurative sense suggest discord, disunity and even antagonism, what I'm more interested in here are the ways in which tensions between different, seemingly asymmetric poles of power were dealt with so that they could coexist and not completely slip away from one another. As contested and uneven spaces, museums can provide instructive cases in this regard. Subject to political pressure from above, contemporary museums are devised to show things, which means that they are also defined by the members of the public who visit them.¹⁷ This raises the question of curatorial agency and prompts us to reconsider our emphasis on the role of structural conditions in exhibitions.¹⁸ Anne Hasselmann recently analysed this question using the example of central and provincial museums in Stalinist Russia and Belarus, whereby she challenged the understanding of a one-sided power relationship between the socio-cultural actors and the Soviet state at the time.¹⁹ In line with her arguments, the case of the Druzhba serves to illus-

17 See Tony Bennett: »The Exhibitionary Complex«, in: *new formations* 4 (1988), pp. 73-102, <http://seymourpolat.in/rp/texts/Tony%20Bennett%20-%20The%20Exhibitionary%20Complex.pdf> [accessed: 24.11.2023].

18 See also the concept of *Eigensinn* that is central to the German school of everyday history (»Alltagsgeschichte«); see Alf Luedtke: *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen* (1989), engl.: *The History of Everyday Life. Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, translated by William Templer, Princeton: Princeton University Press 1995.

19 See Anne E. Hasselmann: *Wie Krieg ins Museum kam: Akteure der Erinnerung in Moskau, Minsk und Tscheljabinsk: 1941-1956*, Bielefeld: transcript 2022.

trate how developments in the museum scene in late Soviet Georgia co-defined the parameters of Georgian nationalism in their own unique way. In other words, it shows how Soviet museum landscapes negotiated the ideas of local nationalism.

Peoples' Friendship: The Soviet Nationality Matrix and Its Historical Evolution

From the 1930s on, the rotating »ideas of friendship and (big) brotherhood«²⁰ served as both a vehicle for and an expression of Soviet citizenship, the emotional expansion of which has reached even beyond the historical period of the Soviet state. It was Joseph Stalin himself who initiated the political framework of peoples' friendship, which would go on to be actively employed as a propaganda tool to mobilise the population against internal and external enemies. The concept took shape against the backdrop of the ambitious modernisation program of the 1930s and »the looming Nazi threat«.²¹

Jeff Sahadeo demonstrates the key role played by emotions in the process of instilling patriotism in new Soviet citizens, the ultimate aim of which was to foster a multi-national community codified by the new Stalinist constitution.²² The press actively spotlighted the achievements of Soviet men and women in building a common future under socialism.²³ At the same time, these achievements were widely animated in the context of carnivalesque special days and weeks, as well as the so-called »Dekady«. All of these together constituted a tradition inaugurated in the 1930s that involved one-day, one-week and ten-day festivals showcasing the national cultures of Soviet republics.²⁴ The two Russian cities of Leningrad and Moscow – which represented the cultural and political core of the Soviet state – hosted these festivities and were positioned as »centres of emotional life«.²⁵

20 Jeff Sahadeo: *Voices from the Soviet Edge: Southern Migrants in Leningrad and Moscow*, Ithaca/London: Cornell University Press 2019, p. 42.

21 See *ibid.*, p. 38.

22 See *ibid.*

23 See *ibid.*, p. 39.

24 *Ibid.*, p. 46.

25 *Ibid.*, p. 39.

In the 1940s, with war still raging on Soviet soil, the commemoration culture associated with the Great Patriotic War was already taking shape. This simultaneously traumatic and triumphant experience provided some concrete examples of unity, solidarity and shared sacrifice, thereby contributing to the foundational myth of the October Revolution. Friendship and brotherhood on the war front »epitomized the common history and destiny«²⁶ of the »Union unbreakable.«²⁷ National histories were rewritten accordingly, foregrounding the centuries-old ties between Soviet peoples and emphasising Russia's leading role.²⁸ However, it was in the late 1960s and 1970s that the cult of victory, capitalising on earlier grass-roots practices of commemoration,²⁹ became very much entrenched in the monuments, state and regional museums and celebratory processions that flooded Soviet cities and towns. The mushrooming »museums of military glory« usually had special corners that showcased the subject of camaraderie in war. The conservative return to ethicised feasts à la Stalin was also characteristic of the era; festivals of art and culture that propagated the Soviet state as the guarantor of the cultural uniqueness of each nation in the Soviet family can be seen as one of the most widespread manifestations of the friendship of peoples at the time.³⁰

The role of cultural expression in conveying the philosophy of Soviet unity has been emphasised, but the ways that the curatorial practices of non-Slavic nations in the Soviet Union locally calibrated this unity during the late Soviet period have been overlooked to date. This is almost entirely due to the difficulty of gaining access to museum archives and collections, which are increasingly closed to researchers, especially those working outside the museum context and outside the museum's limited funding schemes.³¹

26 Ibid., p. 40.

27 Alexander Vasilyevich Alexandrov was the composer and Sergei Mikhalkov and El-Registan were the lyricists of *The State Anthem of the Union of Soviet Socialist Republics*, which was initially adopted in 1944.

28 See Sahadeo: *Voices from the Soviet Edge* (footnote 20), p. 41.

29 See Mischa Gabowitsch: »Victory Day before the Cult: War Commemoration in the USSR, 1945-1965«, in: David L. Hoffmann (ed.): *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia*, London/New York: Routledge 2022, pp. 64-79.

30 See Sahadeo: *Voices from the Soviet Edge* (footnote 20), p. 49.

31 Moreover, the recurrent inventorisation campaigns at these institutions, which inherit rich imperial and Soviet collections, involve the arduous process of identifying and registering undocumented and missing objects. Fear of political punishment from above and

The 1960s and 1970s marked an upsurge in complex and systematic expeditions in the five-year plans set up by museums. Not only did these expeditions become longer-term and interdisciplinary endeavours, they also increasingly involved local communities. Special circles in the local history museums, village councils and schools helped to examine and compile objects of nature and artefacts judged suitable for preservation and display.³² All of these factors demonstrate the extent to which museums themselves are worthy objects of research, particularly in their role as collection centres with ties to local communities. An examination of printed sources also reveals that this period was rich in printed material, such as textbooks in museology. Seen in this light, the exhibitions organised at the Druzhba present us with cases that are illustrative of the gap between the theoretical tenets elaborated in conformity with the state canon and their subsequent translation for the purposes of public consumption.

From Historical Evidence to Affectionate Stories

It took almost three years after the 1972 establishment of the Druzhba on paper³³ for the concept of its first permanent exhibition to crystallise. Opened on 9 May 1975, the exhibition was dedicated to the Soviet victory and more specifically to the military friendship during the Great Patriotic War.³⁴

The final plan for the exhibition was officially adopted jointly by the Communist Party Central Committee Secretariat and the Presidium of the Acad-

the overall struggle of the underpaid administration provokes general distress towards the outsiders.

32 Donovan refers to the development as the revived trend of *Kraevedenie* and counts it as part of the regime's effort to safeguard popular support »during the second phase of de-Stalinisation«; *Kraevedenie* itself could be described as an interdisciplinary activist and intellectual movement in regional studies that engages scientists, curators and local laymen with the goal of collecting, processing and promoting local history, economy and geology, as well as arts and crafts that are allegedly typical of the region. Its aim is to carve out a specific profile for the administrative, historical or geographic area. See Victoria Donovan: »How well do you know your Krai? The *Kraevedenie* Revival and Patriotic Politics in Late Khrushchev Era Russia«, in: *Slavic Review* 74 (2015) 3, pp. 464–483, see p. 464.

33 See Keinashvili: *Museum of Peoples' Friendship* (footnote 4), p. 6.

34 See *ibid.*

emy of Sciences of the Georgian SSR,³⁵ since the museum was part of the Academy system. The earlier history of the Georgian-Russian friendship was omitted from the story,³⁶ supposedly to avoid depicting Georgia as a protégée of Russia. This was justified by pointing to the issue of limited space.³⁷ Priority was given to celebrating the military friendship between the peoples of the Soviet Union: primarily Georgians and Russians.

For the parallel exhibition at the State Museum, which covered the entire Soviet period, discussions relating to the exhibition layout touch upon the linkage between late modern history, the so-called bourgeois period and Sovietisation.³⁸ At issue in the exhibition was an attempt to accentuate the progressive influence of Russian intellectual spaces in inspiring and empowering the political consciousness in Georgia during Tsarism – a political consciousness that purportedly paved the way for the establishment of Soviet power. A large part of the Soviet section was devoted to depicting the Georgian SSR during the war. As one of its most remarkable exhibition pieces, it displayed a pistol belonging to Vasil Mzhavanadze, who was the former First Secretary of the Central Committee of the Communist Party of the Georgian SSR³⁹ from 1953 to 1972.⁴⁰

In contrast, the focus of the military friendship exhibition at the Druzhba was the story of shared sacrifice as told through photographs, bodies moving through the space and emotional experiences amplified by sound effects as well as lighting, all of which created an aura of authentic history conveyed by war participants and their close relatives. The female guides, always exquisitely dressed and with perfect make-up,⁴¹ functioned not merely as transmitters of the story, but also as integral parts of it. This marked a shift from the ›argumentative mode‹ of informing visitors to the ›storytell-

35 See *ibid.*

36 See interview with Elene Kiasashvili, conducted by Ana Lolua on 06.03.2022.

37 See Ana Lolua: Notes of the recollections of the museum archivist during the ethnographic observation, 02.06.2021.

38 See AAGNM, opis 1, file 2545, Protocol #3 of the session of the scientific council of Simon Janashia Georgian State Museum (27.06.1966), pp. 79–80.

39 The Druzhba leadership dissociated itself from Mzhavanadze's legacy, which was tainted by corruption scandals.

40 See Ana Lolua: Notes (footnote 37).

41 See interview with Gunda Kartsivadze, conducted by Ana Lolua on 05.06.2021.

ing mode.⁴² Objects were presented here not as material evidence of some historical truth – so typical for the representational grammar of the State Museum – but rather as vehicles of a deeply emotionalising performance. In this respect, they should be viewed as specific ways of being in the museum space, rather than as media of representation, which is the perception that is so prevalent in modern museum studies.

Badurashvili's approach was similar to that of Sekelj, who sought to renounce the »traditional fetishization of objects in display cases and advocated the use of new technologies for creating a more immersive visitor experience«.⁴³ The difference between the two, however, was significant: While Sekelj was invested in contemplating the theoretical tenets of new museology and sought to use the latest transdisciplinary forms of exhibition to erase the boundaries between cultures,⁴⁴ Badurashvili's aim in this new exhibition spectacle was to demonstrate Georgia's outstanding contribution to the fight against Nazism and its leading role as a supporter of brotherhood between peoples.

The overarching linear story of military friendship from the fascist invasion of the Soviet Union to the victory of the Red Army was broken down into shorter stories that former employees still refer to as legends. My respondents use the term »legend« – instead of »story« or »myth«⁴⁵ – with an ironic twist to it, thereby implying that one doesn't have to believe every single part of it to be moved by it.⁴⁶ Legends have plots, of course, but at the same time they carry another fundamental layer: they are emotionally intense and meaningful, more sublime than the factual truth. »You have to make visitors cry, I need tears«, Teimuraz Badurashvili used to tell us.⁴⁷ Legends create bonds of kinship that are experienced and passed on from one body to another through ritualised practices and a spontaneous release of feelings. Irony serves here as a conduit between the »normalized«⁴⁸ and the informal.

42 See Andrea Krämper: *Storytelling für Museen. Herausforderungen und Chancen*, Bielefeld: transcript 2017, pp. 41–44.

43 Videkanic: *Nonaligned Modernism* (footnote 12), p. 112.

44 See *ibid.*, p. 174.

45 Myth often has a negative connotation in the Georgian context and often denotes something fictitious or rather fake.

46 See interview with Gunda Kartsivadze (footnote 41).

47 *Ibid.*

48 Alexei Yurchak: *Everything Was Forever Until It Was No More, The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press 2005, pp. 54–57.

A former guide, Gunda Kartsivadze, remarks that Teimuraz Badurashvili had a great sense of humour: »He liked exaggeration. We did not always take this friendship thing seriously, just like the fact that we had to fish around for the traces of friendship everywhere«. ⁴⁹ At the same time, as Dimitri Shvelidze recounts: »Visitors liked the friendly atmosphere of the exhibition. It was nice. It was all about kindness among the people«. ⁵⁰ From time to time, the exhibition hosted young pioneer recruits for their first oath-taking ceremony, ⁵¹ during which, as was the case with veteran visits and highly performative guided tours, human bodies were transformed into living artefacts.

The discomfort associated with Stalin's underwhelming presence at the exhibition was an issue that had to be addressed by the main curator and director of the museum, Badurashvili. There was no bust, let alone a statue of the generalissimo, nor was there any grandiose portrait that could function as the object of veneration – such objects usually took up a central place in the exhibition space and confronted visitors immediately upon entering. Stalin, a revolutionary who defeated both the Tsarist colonisers and later the Nazis, was a source of national pride for his fellow Georgians. ⁵² In their minds, he was now being unfairly thrown into the dustbin of history by his uncanny successor, comrade Khrushchev. As a result, Stalin turned into a symbol of triumphant victimhood.

In the visual poetics of the Druzhba, Stalin's presence was substituted by large and gloomy images of grieving mothers displayed in the so-called hall of *Mourning Mothers*, ⁵³ which was weakly lit by a red light. Although not the concluding part, this section is where the narrative in fact reached its apex, which was designed to allow the visitors to finally release the tension they might be feeling. In this case, the mother was a more complex archetype than just a substitute for a missing father. The exhibition organisers drew on

49 Interview with Gunda Kartsivadze (footnote 41).

50 Interview with Dimitri Shvelidze, conducted by Ana Lolua on 07.06.2021.

51 See Keinashvili: *Museum of Peoples' Friendship* (footnote 4), p. 29.

52 Lasha Bakradze: »Georgia and Stalin, Still Living With the Great Son of the Nation«, in: Maria Lipman/Lev Gudkov/Lasha Bakradze/Thomas de Waal (ed.): *The Stalin Puzzle, Deciphering Post-Soviet Public Opinion*, Washington D.C.: Carnegie Endowment for International Peace 2013, pp. 47-54, see pp. 47-49.

53 Spartak Rekhviashvili: *The Hearth of the International Upbringing and Brotherhood*, Tbilisi: Ganatleba Publishing 1984, p. 4; სპარტაკ რეხვიაშვილი: ინტერნაციონალური აღზრდისა და ძმობის კერა, თბილისი: გამომცემლობა »განათლება« 1984, გვ. 4.

the post-war Soviet repertoire in which sunny Georgia figured as a cradle of hospitality, thus transforming the ›grieving mother‹ into a Georgian mother whose loving arms were open to all.

The space depicted twelve women in grief. In a way, the entire hall recreated a shrine and invited visitors to engage in a metaphysical experience of worship. The door frame was low, which meant that when entering the space, visitors would need to bow their heads down and pay respect to the images spread across the walls like icons on an altar. Helmets, bullets and shells mounted on a low platform alluded to the ancient grave of a hero warrior laid to rest with his army inventory in hand as an expression of his dignity. The installation of a traditional hearth, symbolising the eternal value of national martyrdom and the need for its regeneration, served as a connecting element between the walls covered with photographs of grieving mothers.⁵⁴ These were, in principle, women of different nationalities,⁵⁵ spanning the spectrum from a Georgian mother to a mother of Slavic origin or an Abkhazian mother, though the *Georgianness* of the heroic grief was highlighted through the exhibition scenography.⁵⁶ The curators engaged with different media, such as national chants and the slideshow of images on the front wall, including the projection of a sculpture called *Should they grow again*. The motif of the sculpture was taken from Georgian folk poetry.⁵⁷

This exhibition corner, in my opinion, contributed most to shifting the Soviet frame of history into an increasingly nationalist one: telling a Georgian story through the provincialisation of the Soviet centre.

54 See *ibid.*

55 One of the images featured the Dutch woman Cornelia Boon-Verberg, referred to as the ›mother of Georgians‹ for helping Georgians who were participating in the uprising on Tbilisi in 1945. See Rekhviashvili: *The Hearth of the International Upbringing* (footnote 53), p. 169.

56 See Ana Lolua: *Representation of Women in the Exhibitions Dedicated to the Great Patriotic War, the Late Socialist Period in Georgia*, Tbilisi: Heinrich Boell Foundation 2020, p. 22.

57 See *ibid.*, p. 23.

From the Repositories to the Exhibition: Collecting, Imagining and Exposing

Just as exhibitions represent another stage for the communication and production of history,⁵⁸ stories are also created, conveyed and embodied in collections, which in turn often form the basis for exhibitions. The collecting efforts of the Druzhba concentrated not just on the topic of military history, but also on cultural, scientific and literary exchanges between Georgia, Russia and the wider socialist bloc. Museum workers with backgrounds mostly in the humanities – literary scholars, historians and linguists – travelled abroad to collect available information about ›creative intelligentsia‹ who were related to Georgia and who, consequently, were placed under the spotlight. Some authors whose private archives the museum tried to acquire were still censored in Moscow and Leningrad.

For example, Elene Kiasashvili, a former senior researcher and head of the exhibition department, recalls her experience of acquiring, together with her colleague Maria Filina, Boris Pasternak's archive in Moscow. Pasternak was a Nobel Prize-winning Russian author, best known for his novel *Doctor Zhivago*, but an outsider to the Soviet mainstream. Because he was demonised both for his antisocial writing and for his ties to the Western publishing industry, the KGB actively pursued his literary legacy even after Stalin's death.

As Elene Kiasashvili noted: »The Museum had connections with Pasternak's mistress and when we learned she was selling it, we immediately set off to seize the opportunity«. ⁵⁹ Kiasashvili's background in literary studies allowed her to analyse all four phases of the Russian author's translation of Georgian poetry: the original text, word for word prosaic translations provided to Pasternak by his Georgian colleagues, the first poetic draft by Pasternak and, lastly, the final version. The museum soon became a kind of counter-archive and counter-space, as its young and energetic staff lived the experience of Russian and European modernism, which was slowly emerging on the horizon in the form of an experience limited to a relatively small number of people and spread mainly through informal networks.

58 See Ekaterina Makhotina: *Erinnerungen und den Krieg – Krieg der Erinnerungen: Litauen und der Zweite Weltkrieg*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, p. 22.

59 Interview with Elene Kiasashvili, conducted by Ana Lolua on 06.03.2022.

When historiographical orthodoxies began to rearrange themselves during perestroika, the oppressed writers emerged as one of the first and most prominent victim groups. The Druzhba was the first institution to musemise the suffering of the literary vanguard, packaged subtly in a two-layered wrapper of Soviet multi-nationalism and Georgian nationalism. The early 1980s inclusion of Boris Pasternak in the memorial museum devoted to his close friend, Georgian writer Titsian Tabidze,⁶⁰ a victim of the Great Terror, is equally symptomatic in this regard. The memorial museum of Titsian Tabidze constituted one of the Druzhba branches.

Museum workers at the Druzhba, together with their colleagues from the State Museum, were diligently collecting print material and objects relating to the topic of pre-revolutionary comradeship. However, the act of organising a permanent exhibition focussing on the Russian-Georgian brotherhood from an historical perspective became rather uncomfortable for the staff, as nationalist unrest gained momentum, affecting the centre-periphery dynamics between the Kremlin and Tbilisi, as well as between Tbilisi and the regions.

While the deeper history of Georgian-Russian relations was left out, the revolutionary period was finally incorporated only in 1987 into the permanent exhibition dedicated to the 70th anniversary of October Revolution.⁶¹ However, the topic had been subtly thematised in earlier temporary exhibitions organised by the Druzhba in the 1970s, mostly outside Tbilisi. Dimitri Shvelidze recalls:

I was looking for relevant material to illustrate friendly relations of Georgians with their neighbours, mostly the revolutionaries, *narodniki*, the revolutionary democrats, etc. [...] As a student I had accidentally discovered Varlam Cherkezishvili, a remarkable man, a world-famous leader of the anarchist movement, thank God that I am the one who introduced him into our national memory. [...] I knew that he had published a book in Geneva, which was kept at the museum of ancient books in Moscow. [...] These were times when, even for a single photo, we, the museum staff, were sent to Moscow. [...]

60 See the Georgian Public Broadcasting Archive [GPBA], Memorial House-Museum of Titsian Tabidze, montage material (date unknown), cassette # F6-304, timecode 00.03.07.

61 See the Administrative Archives of the Georgian National Museum Tbilisi [AAGNM], Opis 1, file 5217, Explanatory note of the commission appointed by the decree # 2 of the director of the Georgian State Museum (date unknown), p. 63.

There was money, so I made up a reason and eventually discovered a unique photo taken in Geneva. He is posing with the founders of the federalist party in this photo. This was the first time they made it to the exhibition wall. You may ask: How did an anarchist appear next to Bolsheviks? I told Teimuraz Badurashvili, showing him the photocopy of the relevant parts from Stalin's work ›Anarchism or Socialism?‹: »Look, we must show the guy Stalin had arguments with«. Hesitating initially, he then agreed, and I managed to display the photograph. [...] This is how we fed our patriotic egos, through popularising historical figures hitherto unknown to the society.⁶²

Due to the lack of original objects, most expositions predominantly relied on photographs as key artefacts to convey the story, serving here as witnesses to historical events. The rationale behind this approach was not always a deliberate curatorial decision, however. Instead, the photographs could have been used as key elements within the exhibition narrative in order to maintain its consistency and credibility.

Shvelidze's memories also testify to the fact that the exhibits, in this case photographs as objects, were closely linked to the curators' professional backgrounds as well as to their personal pursuit of wonder, pride and creativity. Armed with institutional resources, these individuals navigated their peripheral position by employing diverse strategies of resilience and survival in their collecting and exhibiting efforts, which were also shaped by the existing historical context. This approach then made it possible for individuals to follow their own unique paths. Exhibitions, in this case, propel us to shift our focus from ideas to practices guided by the complex entanglements of individual motivations, professional trajectories and materials. In this sense, the examples discussed above modestly attempt to show how frictions arising on uneven terrain were exploited and flattened by historical actors on the ground, who in the process regained agency and engaged meaningfully with socio-political agendas at the level of the Soviet Union as well as at the local level of the Georgian SSR.

62 Interview with Dimitri Shvelidze (footnote 50).

II) Friktionen einhegen: Kompromiss – Glätten – Kuratieren

Die Wikingerzeit in der Blockbuster-Ausstellung

Skandinavische Frühgeschichte zwischen *Okzidentalismus* und Alterität

Franziska Lichtenstein

Der isländische Geistliche Ari Þorgilsson verfasst zwischen 1122 und 1133 seine *Íslendingabók* – das ›Buch der Isländer:innen‹. Es ist der älteste bis heute erhaltene Text zu skandinavischer Geschichte in Vernakularsprache, der in Skandinavien selbst entsteht. Die Ankunft der norwegischen Siedlerfamilien auf der Insel schildert Ari dort folgendermaßen: Island sei zu der Zeit besiedelt worden, als Ívarr, ein Sohn des Ragnarr Loðbrók, den englischen Heiligenkönig Eadmund töten ließ, was sich im Jahr 870 ereignet habe. Dies geben Aris Ziehvater Teitr, Sohn Bischof Ísleifr, Þóríðr, die Tochter des Góden Snorri, sowie sein Onkel Þorkell an, die er jeweils als vertrauenswürdige Quellen identifiziert.¹ Daneben trifft man in der an den Text angehängten Genealogie allerdings noch auf einen weiteren Sohn des besagten Ragnarr: auf Ingjaldr, den Sohn einer Enkelin Ragnarrs, den der Autor als seinen eigenen Vorfahren in zehnter Generation angibt.²

Mit diesen beiden Bezugnahmen auf die Vergangenheit steht die *Íslendingabók* beispielhaft für das eigentlich moderne Thema dieses Beitrags, der danach fragt, wie die Wikingerzeit in populären Formaten musealer Ausstellungen gezeigt und verhandelt wird: Ari, ein christlicher Geistlicher

1 »Ísland byggðisk fyrst ýr Norvegi á dögum Haralds ens hárfagra, Halfdanarsonar ens svar-ta, í þann tíð – at ætlun ok tǫlu þeira Teits fóstara míns, þess manns es ek kunna spakas-tan, sonar Ísleifs byskups, ok Þorkels fǫðurbróður míns Gellissonar, es langt munði fram, ok Þóríðar Snorradóttur goða, es bæði vas margspǫk ok óljúgrfróð, – es Ívarr Ragnarssonr loðbrókar lét drepa Eadmund enn helga Englakonung; en þat vas sjau tegum [vetra] ens níunda hundraðs eptir burð Krists, at því es ritit es í sögu hans.«, Jakob Benediktsson (Hg.): *Íslendingabók: Landnámabók*, Bd. 1, Reykjavík: Hið Íslenska Fornritafélag 1968, S. 4.

2 Vgl. in der sog. *Ættartala* (›Genealogie‹) ebd., S. 28.

und Großgrundbesitzer im Island der Freistaatzeit, begegnet mittels seiner Quellen – den Aussagen seiner Gewährspersonen, die sich auf ein kulturelles Gedächtnis beziehen³ – einem gesellschaftlichen Kontext, der strukturell und normativ fundamental anders geordnet ist als seine Gegenwart und sich damit durch einen erkennbaren Aspekt von Alterität auszeichnet. Ívarrs Tat ist nicht nur die Tötung eines beliebigen angelsächsischen Königs, sondern eines christlichen Heiligen durch einen heidnischen Aggressor in vorstaatlicher Zeit. Gleichzeitig ist er als Autor offensichtlich darum bemüht, klarzustellen, dass es sich bei der von ihm behandelten Geschichte um seine eigene handelt: Seine verwandtschaftliche Anbindung an Ragnarr Loðbrók erfolgt über dessen Enkelin und fällt als die einzige Gelegenheit, bei der er eine Abstammung mütterlicherseits zur Sprache bringt, aus dem Gesamtkonzept der von ihm erstellten Genealogie.

Das Phänomen einer Verflechtung von Kulturen, die im Rekurs auf die Vergangenheit entworfen wird, bezeichnet Filippo Carlà mit dem Begriff der *diachronen Transkulturalität*.⁴ In ihm eröffnet sich ein Spannungsfeld aus Alterität und Identifikation als Friktion zwischen rezipierendem und rezipiertem gesellschaftlichem Kontext, welches im Fokus dieses Beitrags stehen soll. Archäologische und kulturgeschichtliche Ausstellungen setzen sich mit einem kulturellen Kontext auseinander, der sich grundsätzlich von ihrer jeweiligen Gegenwart unterscheidet. Gleichzeitig haben sie, wie zu zeigen sein wird, den besonderen Anspruch, besagten Kontext für ihre Gegenwart relevant und zugänglich zu machen. Dazu bedienen sie sich nicht zuletzt verschiedener Techniken der Glättung der beschriebenen Reibungsfläche.

3 Vgl. Laura Sonja Wamhoff: *Isländische Erinnerungskultur 1100–1300. Altnordische Historiographie und kulturelles Gedächtnis*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2016, S. 157. Zum Begriff des kulturellen Gedächtnisses vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 2003, S. 48–52.

4 Vgl. Filippo Carlà: »Historische Quellen, literarische Erzählungen, phantasievolle Konstruktionen. Die vielen Leben der Theodora von Byzanz«, in: Jutta Ernst, Florian Freitag (Hg.): *Transkulturelle Dynamiken. Aktanten – Prozesse – Theorien*, Bielefeld: transcript 2015, S. 31–62, hier S. 33.

Die Wikingerzeit als *Okzidentalismus*

Eine distinkte ›Wikingerzeit‹ ist in der Geschichtskonzeption Aris und der Historiografen seiner Zeit noch nicht erkennbar. Als Bezeichnung einer frühgeschichtlichen Epoche etabliert sich der Begriff erst in der Moderne, woran die um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch junge Wissenschaft der Archäologie maßgeblichen Anteil hat. In seinem *De Danskes Kultur i Vikingetiden* legt der dänische Archäologe Jens Jacob Asmussen Worsaae die Entstehung des Konzepts einer ›Wikingerzeit‹ auf den Zeitraum zwischen 800 und 1000 fest. Er orientiert sich dabei einerseits am historischen Phänomen der Überfälle durch skandinavische Raubfahrer, andererseits an einer bestimmten materiellen Kultur, die sich dieser Epoche zuordnen lässt. Die Wikingerzeit verdiene, so Worsaae, vor allem dahingehend Beachtung, dass hier der »Keim des besonderen Charakters«⁵ erkennbar werde, der die Dän:innen und ihre »nordischen Verwandten«⁶ von den übrigen Völkern in Europa unterscheide. Sie sei außerdem der Zeitraum, in welchem sich erstmals Zeugnisse eines ›dänischen Volks‹ identifizieren lassen, welches in der Folge zeitgleich mit den Norweger:innen und Svear »manche große Tat im westlichen und östlichen Europa verübte«⁷. Auf das Ende der Wikingerzeit folgt der Übergang ins christliche Mittelalter: In Skandinavien haben sich bis Mitte des 11. Jahrhunderts regionale Herrschaftsräume zu auf machstruktureller Ebene mehr oder weniger zentralistischen Königreichen konsolidiert, auf Island wurde die protoparlamentarische Versammlung des *Alþingi* (›Althing‹) eingerichtet, und sukzessive hat sich in den betreffenden Herrschaftsräumen das Christentum etabliert.

An Worsaaes *De Danskes Kultur i Vikingetiden* zeigt sich allerdings, dass die Wikingerzeit in der Konzeption der Archäologen und Historiker seiner Zeit auch auf den Status quo der Moderne ausgerichtet ist. Indem die Na-

5 Bei Worsaae heißt es: »Spiren til det særegne Præg«, Jens J. A. Worsaae: *De Danskes Kultur i Vikingetiden*, Kopenhagen: Gad 1873, S. 4 [dt. Übersetzung Franziska Lichtenstein].

6 Worsaae spricht von »vore nordiske frændere«, ebd., [dt. Übersetzung Franziska Lichtenstein].

7 Im Original: »Samtidig med Danerne udøvede vel ogsaa Nordmændene og Svearne mange en Stordaad i det vestlige og østlige Europa«, ebd. [dt. Übersetzung Franziska Lichtenstein]. Erwähnung findet die ›Wikingerzeit‹ bereits in früheren Veröffentlichungen Worsaaes, vgl. etwa ders.: *Om en forhistorisk, saakaldet ›tydsk‹ Befolkning i Danmark. Med Hensyn til Nutidens politiske Bevægelser*, Kopenhagen: Reitzel 1849, S. 24.

tionen der Dän:innen, Norweger:innen und der Svear als zentrale Akteu-
rinnen in die Frühgeschichte hineinprojiziert werden, wird eine gewisse
Identifikation zwischen den vormodernen Königreichen und den modernen
skandinavischen Nationalstaaten hergestellt. Frederik Svanberg merkt an,
dass die Wikingerzeit als spezifische Systematisierung von Wissen nach
den Gesetzmäßigkeiten nationalistischer Geschichtsschreibung entsteht.
Analog zum *Orientalismus* nach Edward Said führt er den Gegenbegriff des
Okzidentalismus ein: Als *Orientalismus* bezeichnet Said die Konstruktion des
Orients als ein kulturell ›anders‹ markiertes und einem zivilisierten Westen
gegenübergestellten Sujet. Svanberg definiert demgegenüber den *Okziden-
talismus* umgekehrt als die Identifikation mit oder vielmehr Vereinnahmung
von kulturell ›Anderen‹ – den Bewohner:innen des wikingerzeitlichen Skan-
dinavien –, indem diese prospektiv in eine ›nordische‹ Gemeinschaft und
die tatsächlich modernen Nationen integriert werden. *Okzidentalismus* und
Orientalismus verfolgen dabei das gleiche Ziel: Sie sollen den kulturellen Stel-
lenwert einer im Einzelnen essentialistisch konzipierten westlichen Nation
oder eines Verbunds von Nationen begründen und absichern.⁸

In ihrer Urform kann die Wikingerzeit damit als Phänomen einer dia-
chronen Transkulturalität verstanden werden, deren Alteritätsaspekt weit-
gehend zum Verschwinden gebracht wird. Die entsprechende identitätsstif-
tende Funktion, die wikingerzeitliche Geschichte für die skandinavischen
Nationen einnimmt, wird zeitgleich auch für weiter gefasste Konzeptionen
›nordischer‹ Gemeinschaft relevant gemacht, wie sie etwa Autor:innen auf
den Britischen Inseln oder im Deutschen Kaiserreich propagieren.⁹

8 Vgl. Fredrik Svanberg: *Decolonizing the Viking Age*, Stockholm: Almqvist & Wiksell Interna-
tional 2003, S. 96–99; Edward Said: *Orientalism* (1978), dt.: *Orientalismus*, übers. von Hans
Günter Holl, Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 9f.

9 Vgl. etwa Andrew Wawn: *The Vikings and the Victorians. Inventing the Old North in Nineteenth-
Century Britain*, Cambridge: Brewer 2002, S. 97–100, S. 171–176 und S. 215–221 sowie Klaus von
See: *Barbar, Germane, Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen*, Heidelberg: Winter
1994, S. 16–20.

Das Format der Blockbuster-Ausstellung

Die Begegnung mit archäologischen Objekten in der Ausstellung ist prinzipiell ein Szenario des kulturellen Kontakts: Sie entstammen, unabhängig von ihrer jeweiligen Inszenierung als Exponat, einem kulturellen Kontext, der sich im Einzelnen grundsätzlich von der westlichen Moderne, oder spezifischer gefasst dem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, in welchem die Ausstellung gezeigt wird, unterscheidet. Demgegenüber haben in den letzten fünf Jahrzehnten für das Ausstellen skandinavischer Archäologie insbesondere Formate Karriere gemacht, denen konzeptionell ein *Okzidentalismus* eingeschrieben ist. Maßgeblich waren hierfür eine Reihe einschlägiger Blockbuster-Ausstellungen, also entsprechend intensiv beworbene internationale Leih- und Wanderausstellungen zum Thema der ›Wikinger‹ und der Wikingerzeit, die in verschiedenen Museen und Ausstellungshäusern in Europa sowie in den USA gezeigt wurden. Shearer West stellt fest, dass gerade die Blockbuster-Ausstellungen als besonders kostenintensives Format eine Tendenz zu populären und für potenzielle Sponsor:innen attraktiven Inhalten zeigen.¹⁰ Sie können als Teil einer museologischen Entwicklung hin zu einem verstärkt populären und marktorientierten Ausstellen seit den 1970er Jahren verstanden werden, die im Ausgangspunkt auf die Institution des Kunstmuseums bezogen war.¹¹ Gemeinsam ist den Blockbuster-Ausstellungen zur skandinavischen Frühgeschichte, dass sie das wikingerzeitliche Skandinavien als einen politisch in Dänemark, Norwegen und Schweden gegliederten, kulturell dabei aber überwiegend einheitlichen Raumzeitkomplex darstellen, dessen Bewohner:innen sie als ›Wikinger‹, ›Skandinavier‹ oder ›Nordleute‹ subsumieren.

Welche Techniken der Glättung kommen nun im Einzelnen in diesen Blockbuster-Ausstellungen zur Anwendung – und wie wirken diese auf die Sichtbarkeit archäologischer Objekte als kulturelle Kontaktpunkte? Diesen Fragen soll im Folgenden anhand von drei exemplarisch ausgewählten Fallbeispielen nachgegangen werden: der 1972-1973 in Kiel, Berlin, Wien und

10 Vgl. Shearer West: »The Devaluation of ›Cultural Capital‹. Post-Modern Democracy and the Art Blockbuster«, in: Susan Pearce (Hg.): *Art in Museums*, London: Athlone 1995, S. 74-93, hier S. 80f.

11 Vgl. Emma Barker: »Exhibiting the Canon: The Blockbuster Show«, in: dies. (Hg.): *Contemporary Cultures of Display*, New Haven: Yale University Press 1999, S. 127-146, hier S. 127-129.

London gezeigten Ausstellung *Welt der Wikinger*, der 1992-1993 in Paris, Berlin und Kopenhagen gezeigten Ausstellung *Wikinger, Waräger, Normannen* sowie der 2014-2015 in London, Berlin und Kopenhagen gezeigten Ausstellung *Die Wikinger*. Im Fokus steht dabei die jeweils spezifische Einbindung archäologischen Fundmaterials aus den Ausgrabungen der frühmittelalterlichen Siedlung *Heiðabýr* (»Haithabu«). Haithabu war einer der wichtigsten Handelsknotenpunkte im skandinavischsprachigen Raum der Wikingerzeit. Die Siedlung lag im heutigen Schleswig-Holstein am Südufer der Schlei, bis sie um 1066 aufgegeben und in das Gebiet der heutigen Stadt Schleswig verlagert wurde.¹² Die Funde sind für diesen Beitrag nicht zuletzt deshalb von besonderem Interesse, weil sie grundsätzlich sowohl der Wikingerzeit als auch, auf Grundlage der im Kontext ihrer Provenienz bereits bestehenden Schriftkultur, dem Frühmittelalter zugeordnet werden können. Sie befinden sich in Obhut des Museums für Archäologie der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

Welt der Wikinger – das Wirtschaftswunder?

Welt der Wikinger ist eine der ersten, wenn nicht sogar die erste Blockbuster-Ausstellung der Nachkriegszeit, die eine Gesamtperspektive auf kulturelle Aspekte und die historische Bedeutung des wikingerzeitlichen Skandinaviens anlegt. 1972 ist sie zunächst als Teil der anlässlich der Segel-Olympiade in Kiel gezeigten Ausstellung *Mensch und Meer* in der dortigen Conti-Hansa-Halle zu sehen, bevor sie im Herbst 1972 als selbstständige Ausstellung nach Westberlin und im Folgejahr weiter nach Wien und London reist.¹³ Sie wurde

12 Vgl. Volker Hilberg: *Haithabu 983-1066: Der Untergang eines dänischen Handelszentrums in der späten Wikingerzeit*, Bd. 1, München: Dr. Friedrich Pfeil 2022, S. 480. Zum Auftakt der Grabungen um 1900 und zeitweisen NS-Affiliation des Projekts vgl. Dirk Mahsarski: *Herbert Jankuhn (1905-1990). Ein deutscher Prähistoriker zwischen nationalsozialistischer Ideologie und wissenschaftlicher Objektivität*, Rahden/Westfalen: Leidorf 2011, S. 42-44, S. 50 und S. 174f. Zur lokalen Ausstellungsgeschichte der Funde siehe ebd. sowie Martin Göllnitz: »Ein nationaler Erinnerungsort? Zur Entstehung des Wikinger Museums Haithabu im Wandel der Geschichtspolitik«, in: Karl H. Pohl (Hg.): *Historische Museen und Gedenkstätten in Norddeutschland*, Husum: Husum 2016, S. 69-94.

13 Vgl. Riksantikvarieämbetets arkiv, Antikvarisk-topografiska arkivet/Statens Historiska Museum [ATA/ARK3 2-12], F3b:36, Brief an das National Museum of Ireland (23.11.1973), S. 1.

im Auftrag des olympischen Komitees und der Stadt Kiel vom Statens Historiska Museum in Stockholm kuratiert. Karl Struve, damaliger Direktor des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums für Vor- und Frühgeschichte, war als Repräsentant der Auftraggeber:innen sowie als Kontaktperson für Fundmaterial aus dem Bestand deutscher Museen in das Projekt eingebunden.¹⁴ Entsprechend nimmt Haithabu als Themenkomplex eine nicht unbedeutende Rolle im Gesamtaufbau der Ausstellung ein.

Der ursprüngliche Aufbau der Ausstellung in Kiel enthält 37 Objektgruppen oder Einzelobjekte aus Haithabu sowie jeweils ein Display zu Hausbau und Ernährung in der Siedlung und zu ihrer jüngeren Ausgrabungsgeschichte. Schwerpunktmäßig nimmt *Welt der Wikinger* dabei im Kontext von »Handel und Handwerk«, einem der insgesamt vier Hauptthemenkomplexe der Ausstellung, Bezug auf Haithabu:

BEIN UND HORN stellten billiges und anwendbares Material für viele Gebrauchsgegenstände dar – ungefähr wie die Kunststoffe von heute. [...] Die Bein- und Hornverarbeitung betrieb man in Handelsstädten wie Haithabu, Birka und Sigtuna [...]»¹⁵,

erklärt etwa der Text zur Vitrine »Knochen und Hornhandwerk« und zeigt damit auch einen spezifisch modernen Zugang zu den Themenfeldern von Produktion und Konsum. Knochennadeln, Silberbarren, Perlenschmuck und Spielsteine werden gemeinsam mit weiteren Objekten oder Objektgruppen aus Haithabu als Werkzeuge, Materialien, Handwerksprodukte und Zahlungsmittel kontextualisiert (Abb. 1 & 2).¹⁶ Eine weitere Vitrine mit Hintergrundinformationen zur Siedlung erklärt, Haithabu sei »abwechselnd in dänischer, schwedischer, deutscher und wieder in dänischer Hand«¹⁷ sowie »von Kaufleuten, Handwerkern und Gewerbetreibenden aller Art, von Hei-

14 Vgl. ATA/ARK3 2-12, F3b:29, Information om utställningen »Welt der Wikinger« [sic!] (o. D.), S. 1, sowie Sammanträde den 25/11 1970 om Vikingautställningen i Kiel i anledning av Olympiaden 1972 (o. D.), unpaginiert.

15 ATA/ARK3 2-12, F3b:31, Text zu Vitrine B20 (o. D.), unpaginiert.

16 ATA/ARK3 2-12, F3b:31, Abbildungen Vitrine 29, Schauseite »Haithabu – Handel« und Schauseite »Gewerbe« (o. D.), unpaginiert; ATA/ARK3 2-12, F3b:31: Vitrinenübersicht zu Vitrine B29 (o. D.), unpaginiert.

17 ATA/ARK3 2-12, F3b:31, Text zu Vitrine B28 nach Abbildung (o. D.), unpaginiert.

den und Christen bewohnt«¹⁸ gewesen. Im Katalog zur Ausstellung werden die hier ausgestellten Objekte, darunter zwei silbertauschierte Schwertgriffe, ein Steigbügelpaar sowie ein für den Glaubenswechsel repräsentatives Ensemble aus Thorshammer und kreuzförmigem Beschlag, ebenfalls der Rubrik ›Handwerk und Handel‹ zugeordnet.¹⁹



Abb. 1: Display Haithabu – Handel in Welt der Wikinger, 1972 (Foto: Statens Historiska Museum, Anm. 16).



Abb. 2: Display Haithabu – Gewerbe in Welt der Wikinger, 1972 (Foto: Statens Historiska Museum, Anm. 16).

In *Welt der Wikinger* erscheint Haithabu damit in erster Linie als Handels- und Handwerkszentrum mit Parallelen zu vergleichbaren nordwesteuropäischen Niederlassungen. In der Ausstellung sind zwei Ebenen des *Okzidentalismus* erkennbar: Einerseits treten die modernen Nationalitäten innerhalb der

18 ATA/ARK3 2-12, F3b:31, Text zu Vitrine B28 nach Abbildung (o. D.), unpaginiert.

19 Vgl. Hans Jürgen Hansen (Hg.): *Olympia-Ausstellung Mensch und Meer* 10.5.–24.9.1972 *anlässlich der Olympischen Segelwettbewerbe in Kiel, Ausstellungskatalog*, Oldenburg: Gerhard Stalling 1972, S. 74.

›Welt der Wikinger‹ als einer übergeordneten kulturellen Sphäre in Erscheinung, in welcher andererseits Kaufleute und Gewerbetreibende angesiedelt sind, die sich nach der Logik industrialisierter Massenproduktion verhalten. Beide Fälle erklären sich als Strategie der Vergegenwärtigung von Inhalten der Ausstellung für die Besuchenden, indem bekannte Kategorien verwendet werden oder auf solche verwiesen wird.

Wikinger, Waräger, Normannen – die ›Skandinavisierung‹ Europas 800-1200?

Die Ausstellung *Wikinger, Waräger, Normannen* eröffnet im Herbst 1992 im Alten Museum in Berlin, nachdem sie zuvor unter dem Titel *L'Europe des Vikings* in Paris zu sehen war, und reist im Anschluss weiter nach Kopenhagen. Sie ist Teil der Serie von Kunstaussstellungen des Europarats, deren Zielsetzung in der Förderung eines europäisch perspektivierten Kulturerbes besteht.²⁰ Initiiert wurde die Ausstellung vom Nordischen Ministerrat. Olaf Olsen, damaliger Direktor des Dänischen Nationalmuseums, beschreibt sie auch als gemeinschaftliches Projekt der skandinavischen Museen: Angestrebt wurde die Darstellung eines wechselseitigen Kulturtransfers und Integrationsprozesses zwischen Europa und einem diesem im Ausgangspunkt nicht teilhaften Norden.²¹

Von insgesamt 617 Objekten und Objektgruppen in *Wikinger, Waräger, Normannen* stammen nur siebzehn aus Haithabu sowie drei aus dem mittelalterlichen Schleswig. Haithabu erscheint in der sehr umfangreichen Ausstellung damit nicht als Fokus. Die Objekte sind in Themenkomplexe eingeordnet, die im Einzelnen gesamt-nordwesteuropäisch aufgestellt sind, wobei Handel und Produktion eine weitaus weniger dominante Position innehaben als in *Welt der Wikinger*: Nur sechs der Objektgruppen oder Objekte sind im Katalog der Rubrik ›Wirtschaft und Handwerk‹ zugeordnet, sieben dagegen ›Gesellschaft und Alltagsleben‹. Im Gegensatz zu *Welt der Wikinger* verzichtet die Ausstellung darüber hinaus auch weitgehend auf vermittlungsstrategische

20 Zum Format vgl. den Webauftritt des Europarats: <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/art-exhibitions> [Zugriff am 25.09.2023].

21 Vgl. Olaf Olsen: »Forord«, in: Else Roesdahl (Hg.): *Viking og Hvidekrist. Norden og Europa 800-1200*, Ausstellungskatalog, Kopenhagen: Nordisk Ministerråd, 1992, o. S.

Modernisierungen der betreffenden Inhalte. Es finden Organisationsformen handwerklicher Praxis jenseits des erwartbaren Erfahrungshorizonts der Besuchenden Erwähnung, etwa die Tätigkeit des ›Schwertfegers‹ oder das Konzept wandernder Handwerker abseits der lokal ansässigen Fachleute.²²

Das Schwert aus dem Bootkammergrab in Haithabu wird als ein Beispiel für diese mit einer machthabenden skandinavischen Oberschicht identifizierte Bestattungsform gezeigt und damit ein Fokus auf die soziale Stratifizierung der dortigen Bevölkerung gelegt. Zudem geht die Ausstellung auf die Funktion der Siedlung für die frühe christliche Mission (Abb. 3)²³ der nord-europäischen Königreiche ein.²⁴ Im Kontext des in der Ausstellung thematisierten Übergangs der skandinavischen Wikingerzeit ins christlich-europäische Mittelalter werden schließlich auch Objekte aus dem mittelalterlichen Schleswig einbezogen. Es fällt hierbei auf, dass Ausstellungsdirektorin Else Roesdahl diesen Integrationsprozess nicht in erster Linie wechselseitig, sondern unter dem Gesichtspunkt von Skandinavien ausgehender Einflüsse beleuchten möchte:

Die Ausstellung stellt Kultur und Gesellschaft Skandinaviens und die Verbindungen mit Europa in der Zeit von etwa 800 bis 1200 n. Chr. dar. Sie zeigt das Einwirken dieses riesigen geografischen Raumes in der Wikingerzeit und dem frühen skandinavischen Mittelalter auf die Geschehnisse in Europa, bis dieser schließlich selbst Teil des christlichen Abendlands wurde.²⁵

22 Vgl. Arnold Muhl/Reiner-Maria Weiss: *Wikinger, Waräger, Normannen. Die Skandinavien und Europa 800 bis 1200*, Begleitheft zur Ausstellung, Berlin: Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 1992, S. 27; Else Roesdahl (Hg.): *Wikinger Waräger Normannen. Die Skandinavien und Europa 800-1200*, Ausstellungskatalog, Mainz: von Zabern 1992, S. 240-246, S. 249, S. 251f. und S. 254.

23 Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz/Museum für Vor- und Frühgeschichte [SMB-PK/MVF], A-1992/02-S-NE-010154 (o. D.), unpaginiert.

24 Vgl. Muhl/Weiss: *Wikinger, Waräger, Normannen* (Anm. 22), S. 41 und S. 47; Else Roesdahl: *Wikinger Waräger Normannen* (Anm. 22), S. 272f. und S. 280.

25 Else Roesdahl/David Wilson: »Einleitung«, in: Else Roesdahl (Hg.): *Wikinger Waräger Normannen. Die Skandinavien und Europa 800-1200*, Ausstellungskatalog, Mainz: von Zabern 1992, S. 24-29, hier S. 24; Else Roesdahl (Hg.): *Wikinger Waräger Normannen* (Anm. 22), S. 359, S. 377 und S. 379.



Abb. 3: Glocke aus Haithabu und Jelling-Stein in Wikinger, Waräger, Normannen, 1992 (Foto: G. Stenzel, Anm. 23).

Anders als in *Welt der Wikinger* ist hinsichtlich vermittlungsstrategischer Modernisierungen in *Wikinger, Waräger, Normannen* folglich kein *Okzidentalismus* erkennbar: Haithabu erscheint als hierarchisch, es offenbart sich eine Verflechtung von Religion und Macht und die vorgestellten Handwerkspraktiken und -strukturen unterscheiden sich von ihren rezenten Pendants. Die ursprüngliche Ebene des *Okzidentalismus* – die Wikingerzeit als ein sich in Schweden, Dänemark und Norwegen untergliedernder Kulturraum – erfährt in der Ausstellung demgegenüber eine Aktualisierung, indem der Fokus auf das Einwirken dieses Kulturraums auf das mittelalterliche Europa gerichtet wird. Die Wikingerzeit wird damit historisch für ein europäisches Publikum relevant gemacht.

Die Wikinger – die Marktführer?

Die Wikinger wird vom September 2014 bis Januar 2015 vom Berliner Museum für Vor- und Frühgeschichte im Martin-Gropius-Bau gezeigt. Zuvor war die kooperativ von diesen drei Institutionen kuratierte Ausstellung im British

Museum in London zu sehen und reist anschließend weiter ins Dänische Nationalmuseum. Im Mittelpunkt der Ausstellung ist eine Rekonstruktion der *Roskilde 6* zu sehen, eines 37 Meter langen Kriegsschiffs aus dem frühen 11. Jahrhundert, das 1996 bei Arbeiten im dortigen Hafengebiet entdeckt und im Folgejahr geborgen worden war.²⁶

Die Ausstellung zeigt dreizehn Objekte oder Objektgruppen aus Haithabu, welche in allen vier Hauptthemenkomplexen der Ausstellung vertreten sind: Die Themenfelder ›Glaube und Ritual‹ mit zwei und ›Macht und Herrschaft‹ mit vier Objekten erfahren – bezogen auf die Siedlung – eine deutlich stärkere Gewichtung als in den vorherigen Fallbeispielen. Der Handelsaspekt ist mit nur vier Objektgruppen dagegen weniger stark repräsentiert und wird zudem auf den Bereich des Fernhandels enggeführt. Unter den Überschriften ›An fremdem Ort‹ und ›Handel mit fernen Ländern‹ (Abb. 4) werden etwa ein Transportfass sowie in Haithabu überlieferte Münzen aus dem arabischsprachigen Raum gezeigt. Das lokal angesiedelte Handwerk wird in *Die Wikinger* hingegen nicht thematisiert. Dafür wird die Siedlung nun auch explizit mit dem Themenkomplex ›Krieg und Eroberung‹ in Verbindung gebracht. Unter der Rubrik ›Die Waffen der Wikinger‹ ist ein bei Ausgrabungen zwischen 1966 und 1969 aufgefundener Langbogen zu sehen, der im Ausstellungstext als effiziente Waffe dargestellt ist:²⁷

[...] Einzelne Langbogenfunde, z. B. das einzige vollständig erhaltene Exemplar aus Haithabu, geben eine Vorstellung von der Durchschlagskraft dieser Distanzwaffe. So waren die schlecht ausgerüsteten, zu Fuß kämpfenden Bogenschützen in der Lage, auch gut geschützte Krieger zu Pferde zu besiegen. König Harald von England starb in der Schlacht von Hastings angeblich an einem Pfeil, der ihn ins Auge traf.²⁸

26 Vgl. Jan Bill: »Die Roskilde 6«, in: Gareth Williams/Peter Pentz/Matthias Wemhoff (Hg.): *Die Wikinger*, Ausstellungskatalog, München: Hirmer 2014, S. 228-233, hier S. 228-230.

27 Vgl. ebd., S. 261-264, S. 267f. und S. 270f.; zum Langbogen vgl. Harm Paulsen: »Pfeil und Bogen in Haithabu«, in: Kurt Schietzel (Hg.): *Das archäologische Fundmaterial*, Bd. 6, Neumünster: Wachholtz, 1999, S. 93-143, hier S. 95.

28 SMB-PK/MVF, E-2ax3 Bd. 4, C: E02/3 Bogenschützen (außen) (o. D.), unpaginiert.

Krieg und Eroberung, welche in *Welt der Wikinger* und *Wikinger, Waräger, Normannen* an untergeordneter Stelle thematisiert wurden, stellen in dieser Ausstellung erstmals eines der Hauptthemen dar.



Abb. 4: Blick in die Sektion Handel mit fernen Ländern in *Die Wikinger*, 2014 (Foto: Armin Schönau, Ausstellungsarchitektur harry vetter team).

Die Wikinger zeigt die Bevölkerung des vor- und frühmittelalterlichen Skandinaviens als eine Krieger-, Entdecker- und Händlerelite. Damit vergegenwärtigt die Ausstellung die Wikingerzeit auf eine Weise, die derjenigen in *Welt der Wikinger* strukturell nicht unähnlich ist, wenn auch auf eine neo-liberale Wettbewerbspolitik hin orientiert: Mit einer begleitend zum Konzeptionsprozess der Ausstellung erstellten hochwertigen Broschüre spricht das Berliner Museum für Vor- und Frühgeschichte unter den Stichworten ›Aufbruch‹, ›Entdeckerdrang‹, ›Stärke‹, ›Unternehmergeist‹ und ›Entschlossenheit‹ gezielt Unternehmen als mögliche Kooperationspartner an.²⁹ Populärkulturelle Darstellungen der Wikingerzeit, in denen bewaffnete Konflikte üblicherweise ein recht zentrales Thema sind, scheinen dabei ebenfalls in

29 Vgl. SMB-PK/MVF, E-2ax3 Bd. 8, Aufbruch. Die Welt der Wikinger. Die Ausstellung des Jahres. Die Chance für Ihr Unternehmen (o. D.), Titelblatt und S. 2, S. 4, S. 12 und S. 17.

die Ausstellung hineinzuwirken.³⁰ Die skandinavischen Königreiche finden als Vorläufer der modernen Staaten Erwähnung³¹, sind allerdings in der Gesamtkonzeption von untergeordneter Bedeutung. Gleichzeitig impliziert die umfassende Verwendung des Wikingerbegriffs für Skandinavier:innen auch in Kontexten jenseits der Plünderfahrten – obwohl nicht intendiert³² – eine ethnische Perspektivierung. »Die Wikinger« werden damit anschlussfähig für kulturgenealogische Lesarten.

Zwischen *Okzidentalismus* und Alterität

Aus Perspektive einer Wissensgeschichte des Ausstellens zeigt der vergleichende Blick auf die Ausstellungen, wie die Wikingerzeit als Systematisierung von Wissen jeweils eine Neuausrichtung erfährt. Die politische Komponente dieser Wissensgeschichte verdeutlicht dabei das Phänomen des *Okzidentalismus*: Im Hinblick auf die Wikingerzeit entwerfen *Okzidentalismen* eine frühgeschichtliche Gesellschaft mit bestimmten Charakteristika, welche eine gewisse Identifikation dieser Gesellschaft mit der ihrer Rezipient:innen herstellen. Indem diese Charakteristika in das frühgeschichtliche Skandinavien, wie es in den Ausstellungen dargestellt wird, eingeschrieben werden, werden sie dabei ein Stück weit *naturalisiert*,³³ also von ihrer Verortung in einem spezifischen modernen, westlichen Kontext entkoppelt. Solche Charakteristika können einerseits auf die Vereinheitlichung und Abgrenzung einer gesellschaftlichen Gruppe wie der Bevölkerung des wikingerzeitlichen Skandinaviens bezogen sein. Andererseits können sie Strukturen und Funk-

30 Das Berliner Museum plant für die Ausstellung etwa eine Kooperation mit der Kinoproduktion *Northmen – A Viking Saga* unter anderem in Form eines gemeinsamen Auftritts auf den Schleswiger *Wikingertagen* sowie der Integration des Films in die Ausstellungss-app, vgl. SMB-PK/MVF, E-2ax3 Bd. 8, Pressemitteilung »Die Wikinger erobern die große Leinwand« (o. D.), unpaginiert.

31 Vgl. SMB-PK/MVF, E-2ax3 Bd. 4, Ausstellungstext »Kontakte und Austausch« (o. D.), unpaginiert.

32 Gareth Williams: »Einleitung«, in: Gareth Williams/Peter Pentz/Matthias Wemhoff (Hg.): *Die Wikinger*, Ausstellungskatalog, München: Hirmer 2014, S. 16-27, hier S. 20.

33 Zum Begriff vgl. auch Svanberg: *Decolonizing the Viking Age* (Anm. 8), S. 25f. Svanberg formuliert in Anlehnung an Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso 1991, S. 86.

tionsweisen dieser gesellschaftlichen Gruppe betreffen. In beiden Fällen wird die Präsentation archäologischer Objekte auf eine Weise überformt, die sie als kulturelle Kontaktpunkte ganz oder teilweise zum Verschwinden bringt – und die der diachronen Transkulturalität inhärente Friktion zwischen rezipiertem und rezipierendem gesellschaftlichem Kontext einer Glättung unterzogen. Durch diese wird die Wikingerzeit als Archetyp einer in sich geschlossenen konzipierten *weißen* Identität verfügbar gemacht.

Okzidentalismen können kultur- oder förderpolitisch motiviert sein, wie es das Engagement von Nordischem Ministerrat und Europarat für *Wikinger, Waräger, Normannen* sowie die gezielte Ansprache an Unternehmen im Vorfeld der Ausstellung *Die Wikinger* verdeutlicht. Sie können aber auch direkte Strategien der Vermittlung und Marktorientierung abbilden, im Rahmen derer der Gegenstand der Ausstellung, wie es in *Welt der Wikinger* zu beobachten ist, auf eine Weise gewählt und aufbereitet wird, die an bestehendes Wissen und Interessen der adressierten Rezipient:innen anknüpft. Auf die Bedeutung externer Sponsor:innen sowie die gezielte Ansprache von Besuchenden im Kontext von Tourismus und Freizeitgestaltung weist auch Søren Sindbæk in seiner Analyse der 2021 eröffneten Dauerausstellungen des Dänischen Nationalmuseums und des Stockholmer Statens Historiska Museum hin. Sindbæk erfasst die Darstellung der Wikingerzeit in beiden Ausstellungen als von Kontroversen bereinigte Identifikationsfläche, die er nachvollziehbar als Populismus kritisiert.³⁴ Der Fokus auf die Funde aus Hattabu konnte zeigen, wie die Blockbuster-Ausstellungen selektiv auf einen Fundbestand zurückgreifen, um das wikingerzeitliche Skandinavien als kuratierte Projektionsfläche mit tagespolitischer Relevanz entstehen zu lassen. In dieser ist die den archäologischen Objekten inhärente Friktion zwischen Zeitgeist und Frühgeschichte nur noch eingeschränkt wahrnehmbar.

34 Vgl. Søren Sindbæk: »Pirates in the Age of Populism«, in: *Current Swedish Archaeology* 30 (2022), S. 13–24, hier S. 20–23.

Das umstrittene Kriterium der Integrität und das Kuratieren von UNESCO-Weltkulturerbe

Sophie Stackmann

In der 36. Sitzung des UNESCO-Welterbekomitees 2012 in St. Petersburg evaluierte das Komitee den Bau eines Viadukts im Bereich der UNESCO-Welterbestätte des historischen Distrikts von Panamá und der Ausgrabungsstätte Panamá Viejo. Dabei wurden die Auswirkungen des Viadukts auf die Integrität des UNESCO-Welterbes kritisch diskutiert. Die beratenden Expert:innen des *International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS) hatten aufgrund der umfangreichen geplanten Eingriffe in die sogenannte visuelle Integrität des historischen Bestands in ihrem Gutachten eine Eintragung auf die *Rote Liste des gefährdeten Erbes der Welt* empfohlen. Daraufhin ergab sich eine Debatte darüber, ob die Baumaßnahmen am Viadukt schon begonnen hätten und wie diese die Umgebung der Welterbestätte beeinträchtigen könnten.¹ Hierbei warf die indische Delegation die Frage auf, wo die Grenzen des Kriteriums der sogenannten visuellen Integrität liegen. Bisher gebe es nur willkürliche Interpretationen dieses Kriteriums und keine Richtlinien. Laut der Delegation muss es für die Bevölkerung von Panamá um ihr Anrecht auf die Verbesserung der Infrastruktur gehen.² Dagegen betonte die Archäologin und Anthropologin Lynn Meskell in ihrer Analyse der Sitzung, die Integrität des historischen Bestands zu bewahren und die Baumaßnahmen in Panamá zu stoppen: Die Planungen der panamaischen Regierung

1 Vgl. UNESCO (Hg.): *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. Thirty-Sixth Session* (24.06.–06.07.2012), S. 79–90, <https://whc.unesco.org/document/122316> [Zugriff am 17.08.2023].

2 Vgl. ebd., S. 82.

würden die Umwelt zerstören und wären auf Profit ausgerichtet.³ Schlussendlich wurde das UNESCO-Welterbe entgegen der Expert:innenmeinung nicht auf die *Rote Liste* gesetzt.⁴

An dieser Szene wird deutlich, wie umstritten die Eintragungsprozesse des UNESCO-Welterbeprogramms sind. Die dabei auftretenden Friktionen betreffen sowohl Konflikte zwischen den beteiligten Akteur:innen als auch Widersprüche, die durch die vereinheitlichende Bewertung heterogener kultureller Zusammenhänge entstehen. Schließlich müssen die lokalen Verhältnisse von Stätten auf der ganzen Welt in einer zentralen Sitzung beurteilt werden.⁵ Im UNESCO-Welterbekomitee entscheiden die 21 Vertragsstaaten, die in das Gremium gewählt wurden, über die Nominierung neuer UNESCO-Welterbestätten und den Zustand eingetragener Stätten. Dabei können die einzelnen Delegationen des Komitees wie im panamaischen Fall zu divergierenden Schlussfolgerungen kommen. Gleichzeitig wird das Komitee durch die Expertise von drei Advisory Bodies beraten: ICOMOS, dem *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM) und der *International Union for Conservation of Nature* (IUCN). Laut Christoph Brumann und Meskell übergehen die nationalen Delegationen die Expertisen der NGOs regelmäßig zugunsten politischer Interessen, ähnlich wie auch ICOMOS im vorliegenden Fall überstimmt wurde.⁶ In der Folge hätten Expertise und festgelegte Kriterien kaum Gewicht und seien Spielball nationaler Politiken. Schließlich werden die Unübersichtlichkeit und Vagheit der Beurteilungskriterien für die Evaluation und Eintragung von UNESCO-Welterbe kritisiert, wie es die indische Delegation mit ihrer Kritik am Kriterium Integrität zum Ausdruck brachte.⁷

3 Vgl. Lynn Meskell: *A Future in Ruins. UNESCO, World Heritage and the Dream of Peace*, New York: Oxford University Press 2018, S. 102-106.

4 Vgl. UNESCO: *Thirty-Sixth Session* (Anm. 1), S. 90.

5 Vgl. ausführlich zu den Herausforderungen bei der Organisation der Sitzungen Christoph Brumann: »Conclusion: Imagining the Ground from Afar: Why Sites Are So Remote in World Heritage Committee Sessions«, in: David Berliner/Christoph Brumann (Hg.): *World Heritage on the Ground: Ethnographic Perspectives*, New York: Berghahn Books 2016, S. 294-317.

6 Vgl. Christoph Brumann: *The Best We Share: Nation, Culture and World-Making in the UNESCO World Heritage Arena*, New York: Berghahn Books 2021, S. 179-211; Meskell: *A Future in Ruins* 2018 (Anm. 3), S. 102-106.

7 Vgl. Brumann: »Imagining the Ground« (Anm. 5), S. 211-212.

Der folgende Beitrag widmet sich den Friktionen im UNESCO-Welterbeprogramm, die sowohl in der grundlegenden Idee eines universellen Erbes der Menschheit als auch in der politischen Organisation des Programms angelegt sind. Gerade am Kriterium Integrität wird deutlich, wie die Eintragungstexte für UNESCO-Welterbestätten als Ergebnisse komplexer Selektionsprozesse diese Friktionen nicht widerspiegeln, sondern den Eindruck einer homogenen und störungsfreien Sammlung von herausragendem Erbe der Menschheit erwecken. Die Anwendung dieses Kriteriums bei der Nominierung von UNESCO-Welterbe führt dazu – so konnte meine Dissertation zeigen –, heroisierende Fortschrittsnarrative zu bevorzugen und eine homogene, als historisch definierte Ästhetik der Stätten zur Voraussetzung für die Nominierung von UNESCO-Weltkulturerbe zu machen.⁸ Darauf aufbauend betrachte ich UNESCO-Weltkulturerbe in diesem Beitrag als eine kuratierte Sammlung architektonischen Erbes, welche den kontinuierlichen Fortschritt einer idealisierten Menschheitsgeschichte unter Beweis stellen soll. Im Folgenden analysiere ich, inwiefern das Kriterium Integrität in seinen Interpretationen Friktionen und Spannungen einhegt, indem die Begründungen von Integrität im Ergebnis immer auf die überhöhende Darstellung von Kulturerbe ausgerichtet sind. Zunächst setzt sich der Beitrag mit den politischen Prozessen hinter der Einführung von Integrität als Kriterium zur Bewertung von UNESCO-Weltkulturerbe auseinander. Außerdem werden Begründungsmuster vorgestellt, die bei der Anwendung des Kriteriums Integrität auf UNESCO-Weltkulturerbe dominieren, und es wird anhand von Fallbeispielen gezeigt, wie diese Anwendung unterschiedliche Friktionen glättet.

8 In meiner Dissertation beschäftigte ich mich in erster Linie übergreifend mit 275 Eintragungen von UNESCO-Weltkulturerbe hinsichtlich des Kriteriums Integrität. Daneben erfolgte eine ausführliche Auseinandersetzung mit der übergreifenden Entwicklung des UNESCO-Welterbeprogramms. In diesem Beitrag vertiefe ich einzelne Fallbeispiele ergänzend zu meiner Dissertation, vgl. Sophie Stackmann: *Integrität und kulturelles Erbe. Das Bedürfnis nach Eindeutigkeit und Unversehrtheit in den Denkmalwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2023.

Das UNESCO-Welterbeprogramm und das Kriterium Integrität

1972 wurde das UNESCO-Welterbeprogramm eingerichtet, als die *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) bei den *United Nations* (UN) das »Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt«⁹, die *Welterbekonvention*, registrierte. Mit der *Welterbekonvention* wurde das Welterbeprogramm offiziell institutionalisiert. Von nun an konnte sowohl Natur- als auch Kulturerbe in der Liste des Erbes der Welt eingetragen werden. Seit der Ratifizierung steigerte sich die Zahl der UNESCO-Welterbestätten bis 2022 auf 1154 eingetragene Stätten.¹⁰ 194 Staaten haben darüber hinaus die *Welterbekonvention* bis 2020 ratifiziert.¹¹ Heute gilt das Welterbeprogramm als Aushängeschild der UNESCO.¹² Allerdings gab es seit der Einrichtung der Liste eine kontinuierliche Kritik an Kommerz und Eurozentrismus im UNESCO-Welterbeprogramm, insbesondere als eine Sammlung großer prestigeträchtiger Architekturen, die weiße, westliche Erwartungshaltungen an kulturelles Erbe erfüllt.¹³

Seit 2005 ist Integrität als eine »obligatorische Voraussetzung« (sogenannte *qualifying condition*) für die Eintragung jeden UNESCO-Weltkulturerbes in den sogenannten »UNESCO-Welterberichtlinien« (*Operational Guidelines*) verankert. Neben der sogenannten »Welterbekonvention« definieren die Richtlinien die ausschlaggebenden Maßstäbe, auf deren Grundlage das UNESCO-Welterbekomitee über die Aufnahme eines UNESCO-Welterbes entscheidet. Integrität wurde nachträglich in den §§ 88-89 der Richtlinien in

9 UNESCO (Hg.): *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/> [Zugriff am 20.03.2023].

10 Vgl. UNESCO (Hg.): *World Heritage List Statistics*, <https://whc.unesco.org/en/list/stat/> [Zugriff am 20.03.2023].

11 Vgl. UNESCO (Hg.): *States Parties*, <https://whc.unesco.org/en/statesparties/> [Zugriff am 20.03.2023].

12 Vgl. Christoph Brumann: »Shifting Tides of World-Making in the UNESCO World Heritage Convention«, in: *Ethnic and Racial Studies* 37 (2014) 12, S. 2176-2192, hier S. 2176; Nikola Braun: *Globales Erbe und regionales Ungleichgewicht*, Hamburg: Kovač 2007, S. 19; Aurélie Éliasa Gfeller/Jaci Eisenberg: »UNESCO and the Shaping of Global Heritage«, in: Poul Duedahl (Hg.): *A History of UNESCO*, London: Springer 2016, S. 279-399, hier S. 279.

13 Vgl. Aurélie Elisa Gfeller: »Anthropologizing and Indigenizing Heritage: The Origins of the UNESCO Global Strategy for a Representative, Balanced and Credible World Heritage List«, in: *Journal of Social Archaeology* 15 (2015) 3, S. 366-386.

wenigen Sätzen als Kriterium für UNESCO-Weltkulturerbe definiert.¹⁴ Vor 2005 war Integrität ausschließlich als *qualifying condition* für UNESCO-Weltkulturerbe festgeschrieben.¹⁵

In den beiden Paragraphen wird Integrität für das gesamte UNESCO-Welterbe als ein Maß für Ganzheit und Intaktheit einer UNESCO-Welterbestätte beschrieben, das auf die Größe, die Repräsentativität und den Einfluss von negativen Effekten auf die Stätte bezogen werden soll. Für Kulturerbe wird zusätzlich festgelegt, dass die Stätte materiell in gutem Zustand sein muss und alle wichtigen Elemente oder dynamischen Funktionen als Teil des UNESCO-Weltkulturerbes geschützt werden sollen.¹⁶ Die Kürze und Diffusität dieser Bestimmungen führte zu anhaltenden Unstimmigkeiten, weil sich aus den Ausführungen keine konkrete Anwendung von Integrität ableiten ließ.¹⁷ Beispielsweise kritisierte die kenianische Delegation 2008, die Interpretation von Integrität sei teils sehr subjektiver Natur.¹⁸ In ähnlicher Weise kritisierte die oben erwähnte indische Delegation 2012, die häufig angewendete sogenannte visuelle Integrität käme als Begriff nicht in den UNESCO-Welterberichtlinien vor.¹⁹ Folgerichtig enthalten die *Operational Guidelines* neben § 89, der Integrität für UNESCO-Weltkulturerbe

14 Alle Änderungen der UNESCO-Welterberichtlinien seit 1976 und die Einführung von Integrität als *qualifying condition* in den §§ 88–89 kann über eine Übersichtsseite der UNESCO nachvollzogen werden, vgl. UNESCO (Hg.): *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> [Zugriff am 20.03.2023].

15 Dies wird ebenfalls ersichtlich aus den Änderungen der Welterberichtlinien, vgl. ebd.

16 Vgl. ebd.

17 Dies belegen etwa die Dokumente zu einem Meeting, das 2012 zur Klärung des Kriteriums Integrität durchgeführt wurde, vgl. UNESCO (Hg.): *Report on the International Expert Meeting on Integrity for Cultural Heritage* (12.–14.03.2012), <https://whc.unesco.org/uploads/events/documents/event-833-8.pdf> [Zugriff am 23.03.2023].

18 Vgl. UNESCO (Hg.): *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. Thirty-Second Session* (02.–10.07.2008), S. 68, <https://whc.unesco.org/archive/2008/whc08-32COM-summary.pdf> [Zugriff am 23.03.2023].

19 Vgl. UNESCO (Hg.): *Convention Concerning the Protection of the World Heritage Committee. Thirty-seventh session* (16.–27.07.2013), *Summary Records*, S. 74f., <https://whc.unesco.org/archive/2012/whc13-37com-20inf.pdf> [Zugriff am 23.03.2023]; UNESCO (Hg.): *International World Heritage Expert Meeting on Visual Integrity* (06.–09.03.2013), *Background Document prepared by the World Heritage Centre, with Inputs from ICOMOS, ICCROM and IUCN*, <https://whc.unesco.org/uploads/events/documents/event-992-12.pdf> [Zugriff am 23.03.2023].

definiert, bis mindestens 2023 eine Fußnote, die darauf verweist, dass Anwendungsbeispiele für Integrität fehlten.²⁰ In der Literatur wird diese Lücke regelmäßig problematisiert und es werden alternative Definitionen für Integrität vorgeschlagen – ohne jedoch bisherige Anwendungen genauer zu untersuchen.²¹ Trotz dieser Lücke sind die sogenannten *Statements of Integrity* Teil einer wirkmächtigen und bestehenden Interpretationspraxis, um das Kriterium der Integrität zu rechtfertigen. Die *Statements of Integrity* sind Element jedes Antrags auf die Nominierung eines UNESCO-Welterbes, der für die Eintragung durch das UNESCO-Welterbekomitee angenommen werden muss.²² Wahrgenommene Gefährdungen der Integrität führten außerdem zu zahlreichen Eintragungen von UNESCO-Weltkulturerbe auf die *Rote Liste* des gefährdeten UNESCO-Welterbes.²³

Meine Untersuchung der *Statements* ergab, dass regelmäßig Kriterien und Argumente bei der Anwendung von Integrität eine Rolle spielen, die weder in der UNESCO-Welterbekonvention noch in den UNESCO-Welterberichtlinien in den §§ 88-89 genannt werden. Vielmehr lassen sich diese Kriterien auf europäische Akteur:innen der Denkmalpflege und ihre Theorien zurückführen. Zu nennen ist beispielsweise das Konzept der Einheit eines Kunstwerks, das von dem italienischen Restaurator Cesare Brandi (1906-1988) geprägt wurde. Ohne diese Wechselwirkungen mit den europäischen Theorien im Einzelnen auszuführen, lässt sich allgemein festhalten, dass

20 Vgl. UNESCO: *Operational Guidelines* (Anm. 14).

21 Vgl. Jukka Jokilehto: »Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context«, in: *City & Time* 2 (2006) 1, S. 1-16; Roha W. Khalaf: »The Implementation of the UNESCO World Heritage Convention: Continuity and Compatibility as Qualifying Conditions of Integrity«, in: *Heritage* 3 (2020) 2, S. 384-401; Herb Stovel: »Effective Use of Authenticity and Integrity as World Heritage Qualifying Conditions«, in: *City & Time* 2 (2007) 3, S. 21-36; Somayeh F. Nezhad/Parastoo Eshrati/Dorna Eshrati: »Developing a Conceptual Framework of Integrity in Urban Heritage Conservation«, in: *Armanshahr Architecture & Urban Development* 9 (2016) 16, S. 95-104.

22 Die Verfasser:innen der jeweiligen Anträge werden innerhalb des Vertragsstaats bestimmt, der die Nominierung vorschlägt. Die Anträge werden außerdem durch die Advisory Bodies beurteilt. Die Begründung des UNESCO-Welterbes wird auf Grundlage des Antrags und der Gutachten verabschiedet, vgl. Brumann: »Imagining the Ground« (Anm. 5), S. 300-305.

23 Vgl. UNESCO (Hg.): *Report on the International Expert Meeting on Integrity for Cultural Heritage* (12.-14.03.2012), <https://whc.unesco.org/uploads/events/documents/event-833-8.pdf> [Zugriff am 23.03.2023].

bestimmte kulturelle Vorstellungen kontinuierlich reproduziert werden, die ihre Wirkmächtigkeit nicht aus den festgeschriebenen Regularien beziehen, sondern aus ihrer Kanonisierung in der europäischen Denkmalpflege.²⁴

Visuelle Integrität: Die Herstellung räumlicher Einheiten

Eine Analyse der 275 *Statements of Integrity*, die zwischen 2005 und 2021 verfasst wurden, um die Integrität eines UNESCO-Weltkulturerbes zu begründen, zeigt, dass Integrität vornehmlich als ständige Konservierung einer vermeintlichen Unversehrtheit interpretiert wird. In den *Statements* werden besonders häufig die räumlichen Grenzen eines UNESCO-Welterbes definiert.²⁵ Außerdem werden sämtliche Gefahren oder Risiken genannt, die die räumliche Einheit beeinträchtigen könnten.²⁶ Diese räumliche Einheit wird primär auf den Erhalt einer definierten Urschicht bzw. auf das Versinnbildlichen zäsurloser Kontinuitäten bezogen. Die Repräsentation idealisierter Glanzzeiten der Menschheitsgeschichte steht im Fokus der Narrative, die in den *Statements* zur Geschichte der einzelnen UNESCO-Welterbestätten entwickelt werden.²⁷ Beispielsweise werden in den *Statements* historische Phasen einer Stätte hervorgehoben, an denen sie vermeintlich auf dem Höhepunkt von Macht und Ruhm war (»height of its power and glory«²⁸, »greatest period of splendor«²⁹) oder sich angebliche Blütezeiten (»flourishing period«³⁰) ereigneten. Oftmals wird die Ablesbarkeit herausragender Stadien in der technischen oder ästhetischen Evolution eines Ortes betont.³¹ In weiteren *Statements*

24 Vgl. hierzu ausführlich: Stackmann: *Integrität und kulturelles Erbe* (Anm. 8).

25 Vgl. ebd., S. 135-137.

26 Vgl. ebd., S. 138-141.

27 Vgl. ebd., S. 142-151.

28 UNESCO (Hg.): *Babylon*, <https://whc.unesco.org/en/list/278/> [Zugriff am 18.08.2023].

29 UNESCO (Hg.): *Syracuse and the Rocky Necropolis of Pantalica*, <https://whc.unesco.org/en/list/1200/> [Zugriff am 18.08.2023].

30 UNESCO (Hg.): *Colonies of Benevolence*, <https://whc.unesco.org/en/list/1555/> [Zugriff am 18.08.2023].

31 Vgl. Beispiele hierzu unter UNESCO (Hg.): *The Great Spa Towns of Europe*, <https://whc.unesco.org/en/list/1613/> [Zugriff am 18.08.2023]; UNESCO (Hg.): *Churches of Pskov School of Architecture*, <https://whc.unesco.org/en/list/1523/> [Zugriff am 18.08.2023]; UNESCO (Hg.): *Jodrell Bank Observatory*, <https://whc.unesco.org/en/list/1594/> [Zugriff am 18.08.2023].

wird die historische Integrität auf einen festgelegten Ursprung bezogen, der mit der Autorschaft eines herausragenden Architekten oder einem historischen Höhepunkt gleichgesetzt wird.³² Es werden Narrative privilegiert, die einen kontinuierlichen Gang der Geschichte mit einer eindeutigen historischen Botschaft verknüpfen. Insgesamt konzentrierten sich die *Statements* auf die Beschreibung von UNESCO-Weltkulturerbe als homogene Raumzone. Abweichungen von einem definierten harmonischen Bild sollen vermieden werden. In den *Statements of Integrity* und allgemein in den Eintragungen von UNESCO-Welterbestätten wird in der Folge die Komplexität historischer Zusammenhänge reduziert, um den Eindruck einer linearen und reibungslosen Geschichtsschreibung zu erwecken. Divergierende Perspektiven auf das Erbe eines Ortes finden in diesen Begründungen keinen Platz. Stattdessen werden Friktionen oder Widersprüche ausgeblendet. Dass diese Erwartung an die Integrität eines UNESCO-Weltkulturerbes das aktive Kuratieren des Bestands erfordert, verdeutlicht die in den *Statements* regelmäßig aufgerufene sogenannte »visuelle Integrität«, die als besonders umstrittene Interpretation gilt.³³

Mit visueller Integrität wird eine ästhetische Unversehrtheit umschrieben, die mit dem Bewahren historisch überkommener Sichtachsen bzw. dem Schutz besonderer Blickpunkte assoziiert wird. Obwohl visuelle Integrität als Begrifflichkeit regelmäßig in den untersuchten *Statements of Integrity* vorkommt, wird der Begriff nicht unmittelbar in den *Operational Guidelines* genannt.³⁴ In fünf der untersuchten *Statements of Integrity* wird darauf gedrungen, bauliche Strukturen, die die Sicht auf das eingetragene Ensemble stören oder einen Bruch mit der als historisch definierten Ästhetik darstellen könnten, zugunsten der visuellen Integrität abzureißen oder zu entfernen.³⁵ Diese Empfehlungen verdeutlichen, wie visuelle Integrität als Begründung für eine räumliche Homogenisierung verwendet wird. Exemplarisch werden nachfolgend zwei Fälle beschrieben.

32 Vgl. UNESCO (Hg.): *Le Havre, the City Rebuilt by Auguste Perret*, <https://whc.unesco.org/en/list/1181/> [Zugriff am 18.08.2023]; UNESCO (Hg.): *The Architectural Work of Le Corbusier, an Outstanding Contribution to the Modern Movement*, <https://whc.unesco.org/en/list/1321/> [Zugriff am 18.08.2023]; UNESCO (Hg.): *Dilman Burial Grounds*, <https://whc.unesco.org/en/list/1542/> [Zugriff am 18.08.2023].

33 Vgl. Stackmann: *Integrität* (Anm. 8), S. 128–130.

34 Bis 2021 taucht *Visual Integrity* auch als stehender Begriff in den UNESCO-Welterberichtlinien auf, vgl. UNESCO: *The Operational Guidelines* (Anm. 14).

35 Vgl. Stackmann: *Integrität* (Anm. 8), S. 156.

Empfohlener Abriss des historischen Flughafens von Mbanza

Die Überreste von Mbanza, der Hauptstadt des ehemaligen Königreichs Kongo, wurden 2017 als UNESCO-Weltkulturerbe eingetragen und sollen die herausragende Architektur der früheren Hauptstadt des Reiches repräsentieren. Daneben wird die Ankunft portugiesischer Christ:innen und der daran anschließende Umbau der Stadt mit Steingebäuden und Kirchen hervorgehoben. Mehrfach wird in der Eintragung festgehalten, dass die Ankunft der Portugies:innen zwar die Christianisierung der Bevölkerung bedeutete, die kongolesische Kultur jedoch nicht völlig verdrängt worden sei. In der Synthese zum außergewöhnlich universellen Wert der Stätte heißt es abschließend, das Königreich Kongo sei ein Zentrum des Sklavenhandels gewesen. Allerdings gebe es keine materiellen Spuren des Sklavenhandels.³⁶ Die Eintragung dieser Bemerkung relativiert die Bedeutung des Sklavenhandels für die UNESCO-Welterbestätte, die hier vielmehr durch die Evidenz architektonischer Überreste begründet wird. Allerdings war der Sklavenhandel eine wichtige Ressource, um den Bau europäisch beeinflusster Architektur für die lokalen Eliten zu finanzieren.³⁷ Insgesamt werden die Überreste des Königreichs und der Christianisierung als sich harmonisch ergänzende historische Zeitschichten dargestellt. Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive wird unterschiedlich eingeschätzt, inwiefern die Portugies:innen über den kostspieligen Umbau von Mbanza ihren kolonialen Einfluss auf das Königreich ausbauten und die spätere portugiesische Kolonie Angola vorbereiteten.³⁸ Die Christianisierung lief in jedem Fall nicht ohne Konflikte zwischen den portugiesischen Migrant:innen und den kongolesischen Eliten ab.³⁹ In der Eintragung als UNESCO-Weltkulturerbe werden diese Ambivalenzen nicht miteinbezogen.

36 Vgl. UNESCO (Hg.): *Mbanza Kongo, Vestiges of the Capital of the former Kingdom of Kongo*, <https://whc.unesco.org/en/list/1511/> [Zugriff am 23.03.2023].

37 Vgl. Linda Heywood: »Mbanza Kongo/São Salvador: Culture and the Transformation of an African City, 1491 to 1670s«, in: Emmanuel Akyeampong (Hg.): *Africa's Development in Historical Perspective*, Cambridge University Press: Cambridge 2014, S. 366-389, hier S. 375-376.

38 Vgl. Samuël Coghe: *Population Politics in the Tropics. Demography, Health and Transimperialism in Colonial Angola*, Cambridge University Press: Cambridge 2022, S. 4-5; Heywood: *Mbanza Kongo/São Salvador* (Anm. 37), S. 387-388.

39 Vgl. Heywood: »Mbanza Kongo/São Salvador« (Anm. 37), S. 370.

Zudem sollen Elemente, die nicht in das vorgegebene historische Bild passen, gar nach Möglichkeit entfernt werden. Beispielsweise beeinträchtigt ein Flughafen die Integrität des UNESCO-Weltkulturerbes:

The conditions of visual integrity of the property are fragile, particularly because of the presence of telecommunications antennae (currently being dismantled) and the airstrip, located in the buffer zone, built by the Portuguese in the interwar years. The demolition of the airstrip, which is hardly used nowadays, has been confirmed by the State Party, and a new airport site has been chosen outside the town.⁴⁰

Der Flughafen stammt aus den Jahren zwischen beiden Weltkriegen und mindert aus Sicht der UNESCO die Integrität, weil sich diese Zeitschicht optisch nicht in das gewünschte Bild einfügt. Genauso wird die Sichtbarkeit der Antennen kritisiert, die einen optischen Bruch zur präferierten Zeitschicht der frühen Christianisierung darstellen. Aus Perspektive der UNESCO ergeben sich bei der Anwendung des Kriteriums Integrität Friktionen, wenn die Homogenität der als historisch definierten Ästhetik in Gefahr sein könnte. Laut zwei Presseartikeln wurden die genannten Forderungen der UNESCO fast alle erfüllt und so soll der neue Flughafen von Mbanza 2024 eingeweiht werden.⁴¹ Kuratieren bedeutet in diesem Sinne, widerspruchsfreie Erzählungen von historischen Ursprüngen oder störungsfrei verlaufenden Fortschrittsnarrativen zu konstruieren, die sich über eine vereinheitlichte und geglättete Raumzone ›Welterbe‹ vermitteln.

40 UNESCO: *Mbanza Kongo* (Anm. 36).

41 Vgl. Tatiana Costa: *UNESCO praises Angola for Mbanza Kongo's preservation work*. *Ver Angola*, <https://www.verangola.net/va/en/012021/Culture/23477/UNESCO-praises-Angola-for-Mbanza-Kongo-%27s-preservation-work.htm> [Zugriff am 17.09.2023]; Seetao (Hg.): *Angolan Vice President spoke highly of Mbanza Congo's new airport project*, <https://www.seetao.com/details/215301.html> [Zugriff am 17.09.2023].

Einschränkung der Stadtentwicklung um das Takashima-Kohlebergwerk

Als störend werden in einem anderen *Statement of Integrity* bauliche Strukturen beschrieben, die in der Nähe der 2015 eingetragenen Stätten der industriellen Revolution Japans aus der Meiji-Zeit entstanden sind. Es handelt sich vor allem um das Takashima-Kohlebergwerk.⁴² Die Empfehlung lautet: Abbruch der Gebäude und eine gesetzliche Einschränkung jeglicher Stadtentwicklung um das Weltkulturerbe herum.⁴³ Die Formulierung des *Statements* wurde aus dem Gutachten der NGO ICOMOS übernommen, die den japanischen Antrag als Advisory Body des UNESCO-Welterbekomitees begutachtete.⁴⁴ Bis 2021 bemängelten ICOMOS und die UNESCO in regelmäßigen Berichten zum Zustand der Stätte verschiedene Faktoren, die sich negativ auf die Stätte auswirkten, wie mangelndes Besucher:innenmanagement, ausbaufähige Infrastruktur und fehlende historische Aufarbeitung.⁴⁵ Zur Eintragung des UNESCO-Weltkulturerbes beanstandete die koreanische Regierung, dass in der Begründung des UNESCO-Welterbes die Zwangsarbeit in den Fabriken nicht genannt werde, zu der unter anderem Koreaner:innen gezwungen wurden. Die Eintragung wurde unter der Bedingung verabschiedet, dass sich die japanische Regierung in Zukunft um eine differenzierte Darstellung bemühe.⁴⁶ Den Berichten zufolge wurden die Forderungen des UNESCO-Welterbekomitees bisher nur in Teilen erfüllt.

Das Beispiel zeigt – ähnlich wie im Fall von Mbanza –, dass der Schutz der Integrität als ein aktives Arrangieren einer homogenen Umgebung begriffen wird, in der alle störenden Elemente entfernt werden sollen, die nicht einer vordefinierten Ästhetik entsprechen. Unsichtbar bleiben in den Eintra-

42 Vgl. UNESCO (Hg.): *Sites of Japan's Meiji Industrial Revolution: Iron and Steel, Shipbuilding and Coal Mining*, <https://whc.unesco.org/en/list/1484/> [Zugriff am 23.03.2023].

43 Vgl. ebd.

44 ICOMOS (Hg.): *Sites of Japan's Meiji Industrial Revolution (Japan) No 1484*, o. O. 2016, S. 102, <https://whc.unesco.org/document/152778> [Zugriff am 18.08.2023].

45 Die Berichte sind abrufbar unter UNESCO (Hg.): *Sites of Japan's Meiji Industrial Revolution: Iron and Steel, Shipbuilding and Coal Mining*, <https://whc.unesco.org/en/list/1484/documents/> [Zugriff am 20.09.2023].

46 Vgl. UNESCO (Hg.): *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. Thirty-Ninth Session (28.06.–08.07.2015)*, S. 220–224, <https://whc.unesco.org/archive/2015/whc15-39com-INF.19.pdf> [Zugriff am 18.08.2023].

gungen Friktionen, die nicht das Herstellen einer materiellen Homogenität betreffen, sondern die Pluralität und Widersprüchlichkeit von kulturellem Erbe. Denn kulturelles Erbe konstituiert sich nie in einem singulären Narrativ, sondern wird von unterschiedlichen Akteur:innen unter unterschiedlichen Voraussetzungen praktiziert, interpretiert und legitimiert. So wird der koreanischen Forderung nach der Anerkennung der Zwangsarbeit in den Stätten der industriellen Revolution der Meiji-Zeit zwar in der Sitzung des UNESCO-Welterbekomitees als legitim beigestimmt. Dennoch findet dieser Aspekt im Eintragungstext keine Berücksichtigung. Stattdessen wird die Entfernung störender Bauten in der Umgebung eines Kohlebergwerks im *Statement of Integrity* verlangt.

UNESCO-Welterbe kuratieren und Friktionen einhegen

Aus der Analyse der *Statements of Integrity* bestätigt sich die einleitend vorgestellte These von der Dominanz europäischer Verständnisse von Kulturerbe. Obwohl die Eintragungen abhängig von den Interpretationen vager Kriterien durch Expert:innen sind und den politischen Interessen der nationalen Delegationen angepasst werden, dominiert letztlich die Vorstellung einer ästhetischen und materiellen Unversehrtheit historischer Architektur. Die Logik der *Statements of Integrity* privilegiert die Konservierung materieller Zeugnisse gegenüber einem Verständnis von Erbe als soziale Praxis und lässt sich unmittelbar mit den Grundsätzen der europäischen Denkmalpflege verbinden: Die Bedeutung von kulturellem Erbe ergibt sich in der europäischen Denkmalpflege häufig aus vermeintlich objektiven Eigenschaften, die einer historischen Architektur intrinsisch innewohnen und nicht von außen zugeschrieben werden. Dieser Umstand wird seit Jahren in den Heritage Studies kritisiert.⁴⁷ Die monolithischen Narrative in den *Statements of Integrity* naturalisieren ebenso einen vermeintlich unversehrten Status quo als Kern eines UNESCO-Welterbestatus und verdecken auf diese Weise die ›Gemachtheit‹ der Arrangements. Eine politische Wissensgeschichte des UNESCO-Welterbes muss daher sowohl die Agency der Vertragsstaaten hinterfragen als auch die Wirkmächtigkeit einer dominierenden Perspektive auf Erbe berücksichtigen, die tief in den Diskursen verankert ist.

47 Vgl. Stackmann: *Integrität* (Anm. 8), S. 185-190.

Shake it all up

Friktionen von Dauerausstellungen und MoMAs *Modern Starts* (1999–2000) als Revision auf Zeit

Jana August

In Konflikt mit der Dauerausstellung

Museen erzeugen Aufmerksamkeit, wenn sie ihre Sammlungspräsentationen überarbeiten. Die Wiedereröffnung der Art Gallery of New South Wales in Sydney im Jahr 2022 belegt das anschaulich. Das traditionsreiche australische Kunstmuseum präsentierte mit seinem Neubau auch die Sammlungen neu. Dabei wurden die etablierten Ordnungskategorien, die die Dauerausstellung bis dahin in Räumen etwa zu *Aboriginal Art* oder *Asian Art* gliederten, verworfen. Das kuratorische Team rückte stattdessen die indigene Kunst Australiens, Werke von Künstlerinnen und gesellschaftspolitische Fragen in den Mittelpunkt.¹ Die medialen Reaktionen waren ambivalent, sie reichten von begeisterter Wertschätzung bis hin zu vernichtender Kritik.² Für Kunstkritiker:in Sebastian Smee war der Zugang der Kurator:innen, ihr »shake-it-all-up approach«³, symptomatisch. Museen weltweit würden seit

1 Vgl. die Presseerklärung: Art Gallery of New South Wales: *New era begins as Art Gallery of New South Wales expansion opens this Saturday*, 29.11.2022, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/media-office/agnsw-expansion-opens-this-saturday/> [Zugriff am 24.10.2023].

2 Vgl. u. a.: Sebastian Smee: »Sydney finally gets the destination museum it deserves«, in: *The Washington Post*, 14.03.2023, <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2023/03/14/sydney-modern-museum-opera-house/> [Zugriff am 24.10.2023]; Maddison Connaughton: »Too cramped? Too big? No name«, in: *The Guardian*, 15.04.2023, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/apr/16/too-cramped-too-big-no-name-sydneys-newest-art-gallery-weighs-critique-in-its-first-months> [Zugriff am 24.10.2023].

3 Smee: »Sydney finally gets« (Anm. 2), o. S.

einigen Jahren versuchen, die etablierten Ordnungskategorien ihrer Dauerausstellungen zu verwerfen.

Dabei sind häufig jene alten und neuen Spannungslinien zu beobachten, die dem Format der Dauerausstellung innewohnen und die bereits beschrieben worden sind; zum Beispiel die Zeitlichkeit von Dauerausstellungen als diskursive Konstruktion, ihre durchlässigen Grenzen zur Sonderausstellung oder ihr konservativer Charakter im Unterschied zur Dynamik wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Debatten.⁴ Gerade vor dem Hintergrund von Globalisierung und Digitalisierung sowie kritischer Museumstheorie nimmt die Transformation von Museen verstärkt seit den 1990er Jahren bezüglich Identität und Auftrag, Format und Publikum zu.⁵ Die Erwartungen an Museen sind vielfältiger geworden, ihre Sammlungen werden neu in den Fokus gerückt.⁶

Auch an Kunstmuseen werden Dauerausstellungen nicht mehr nur aufgrund wechselnder Kurator:innen oder infolge architektonischer Expansionen verändert. Vielmehr werden – mit der gestiegenen Bedeutung von Dekolonisierung, Diversifizierung oder Transkulturalität – Revisionen von Dauerausstellungen zum selbsterklärten Ziel mehrjähriger Forschungsprojekte an Museen, durch politischen Druck mangels ungeklärter Provenienzen herbeigeführt oder durch Kritik an einer historisch einseitigen Ankaufspolitik initiiert.⁷ Die Prüfung der Sammlung und deren Präsentation – ihre Revision im Wortsinn von *revidere* (Wiederhinsehen) – steht vielerorts auf der Agenda der Museen, wird aber noch immer wenig erforscht.

4 Vgl. die Beiträge in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format*, Bielefeld: transcript Verlag 2014.

5 Vgl. z. B. Peter Vergo (Hg.): *The New Museology*, London: Reaktion Books 2006 [1989]; Ivan Karp/Steven D. Lavine (Hg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D.C.: Smithsonian Inst. Press 1991; Sharon Macdonald/Gordon Fyfe (Hg.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford: Blackwell 1996.

6 Vgl. z. B. Martina Griesser-Stermscheg/Nora Sternfeld/Luisa Ziaja (Hg.): *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin, Boston: De Gruyter 2020. Vgl. zur Vorreiterrolle ethnologischer Museen: Anke te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, 4., überarbeitete Auflage, Hamburg: Junius 2021, S. 195–211.

7 Vgl. etwa im deutschsprachigen Raum: Udo Kittelmann/Gabriele Knapstein (Hg.): *Hello World. Revision einer Sammlung. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin*, München: Hirmer 2018; Thomas Ribi: »Kunsthau Zürich: Ab Herbst wird die Sammlung Bührle neu präsentiert«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.07.2023, <https://www.nzz.ch/feuilleton/sammlung-buehrle-das-kunsthau-zuerich-bewegt-sich-ld.1747173> [Zugriff am 27.11.2023].

MoMA2000 – Ein Sammlungslabor

Das New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) liefert facettenreiche Indikatoren für Konflikte um Museumssammlungen und ähnelt darin einem Lackmustest für Kunstmuseen westlicher Prägung. Das Museum erneuerte seine Dauerausstellung zuletzt 2004 und 2019. Doch bereits 1999 eröffnete die in der Forschung selten erwähnte Ausstellung *Modern Starts* (07.10.1999–14.03.2000).⁸ Damit wollte das Museum seine Sammlungen neu präsentieren. Doch diese Revision auf Probe erzeugte auf der Produktions- wie Rezeptionsseite tiefgreifende Friktionen.⁹ Warum haben gerade Sammlungsausstellungen dieses Potenzial und welche Effekte können damit verbunden sein? Im Unterschied zu anderen Formaten stehen Dauerausstellungen in einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis, etwa zur Sammlung des Museums und ihrer Geschichte, zur Ausstellungstradition des Hauses, zu epistemischen Strukturen und Organisationsstrukturen ebenso wie zur Museumsarchitektur oder zur Öffentlichkeit. Daher ist die Revision einer Dauerausstellung herausfordernd. Sie erzeugt innerhalb wie außerhalb des Museums Reibungen, Spannungen oder Widerstände und kann eine Institution wie auch deren Selbstverständnis erschüttern oder verändern. So bezeichneten die Kurator:innen auch *Modern Starts* als »a long and an extraordinarily complex project«.¹⁰

Seit den frühen 1990er Jahren gab es am MoMA anlässlich architektonischer Expansionspläne Diskussionen um den Status als Kunstmuseum der Moderne und dessen zukünftiger gesellschaftlicher Verantwortung.¹¹ 2002

8 Vgl. John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York, New York, NY: Abrams 1999.*

9 Der Begriff der Friktion stammt vom lat. Begriff *frictio* (Reibung). Er wurde seit den 2000er Jahren v. a. mit Fokus auf die Differenzen, die Globalisierungsprozesse produzieren, und die damit verbundenen Herausforderungen, z. B. auch für Museen, konzeptualisiert. Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton, NJ, Oxford: Princeton University Press 2005; Ivan Karp/Corinne Kratz u. a. (Hg.): *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham, London: Duke University Press 2006.

10 John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González: »Acknowledgements«, in: dies. (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York, New York, NY: Abrams 1999*, S. 13.

11 Vgl. John Elderfield (Hg.): *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*, New York, NY: Abrams 1998.

wurde das Museum in Manhattan wegen des geplanten Neubaus vollständig geschlossen, bevor es 2004 wiedereröffnete. Mit Aussicht auf Neubau und Millennium initiierte die Museumsleitung das Projekt *MoMA2000*. Wesen und Bedeutung moderner Kunst sollten überdacht, die Museumssammlungen erstmals umfassend geprüft und deren Präsentation erneuert werden.¹²

Ergebnis dieses Projektes waren drei Sonderausstellungen, die das Museum von 1999 bis 2001 nacheinander eröffnete und die ausschließlich Werke der museumseigenen Sammlungen zeigten. Der Zyklus folgte einer groben Chronologie: *Modern Starts* widmete sich der Kunst von 1880 bis 1920, *Making Choices*, die zweite Ausstellung, behandelte die Kunst von 1920 bis 1960 und die Kunst der Zeit ab 1960 zeigte die dritte Ausstellung *Open Ends*. Von dieser Temporalisierung versprach sich das Museum, möglichst viele, auch unbekanntere Werke seiner umfangreichen Sammlungen kurz vor Schließung in neuem Licht zu sehen. Zu den Prämissen zählte auch Intermedialität, daher arbeiteten die Kurator:innen der sechs medienspezifischen Sammlungen erstmals kollaborativ.¹³ Es sollte eine Laborsituation entstehen, um neuartige Ausstellungsweisen der Sammlung für das 21. Jahrhundert zu erproben. Eine Pressemeldung versprach: »Conceived as a preliminary laboratory for the reinstallation of the Museum's collection after the completion of our new building project, it offers fresh interpretations of the premises, meanings, and diversity of modern art.«¹⁴

12 Vgl. Glenn D. Lowry: »Foreword«, in: John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York*, New York, NY: Abrams 1999, S. 8-9.

13 Vgl. ebd., S. 10. John Elderfield, damals MoMAs *Chief Curator at Large*, entwickelte *Modern Starts* führend mit Peter Reed, Kurator der Architektur- und Designabteilung, mit der kuratorischen Assistentin der Grafikabteilung, Mary Chan, und mit Maria del Carmen González aus der Vermittlungsabteilung. Vgl. Elderfield u. a.: »Acknowledgements« (Anm. 10), S. 11-13.

14 The Museum of Modern Art, New York: *MoMA Explores the Diverse Representation of Places in Early Modernism*, 8/1998, S. 7, https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_386989.pdf?_ga=2.16385462.1401790777.1701469235-329858333.1698925000 [Zugriff am 27.11.2023].

In der Kritik: Die lineare Dauerausstellung

Der Neuordnungsversuch von MoMA2000 stellte das Modell zur Debatte, nachdem die Sammlungen bis dato ausgestellt worden waren. Der Grundriss von 1996 zeigt die Bedeutung von Chronologie und Klassifikation als organisierende Prinzipien (Abb. 1). Während Zeichnung und Fotografie in voneinander getrennten Räumen verortet waren, dominierten Malerei und Skulptur die Dauerausstellung in der ersten von zwei Etagen. Deren Dramaturgie entwickelte sich entlang aufsteigend nummerierter Räume mit vorgegebenem Anfang und Ende; vom Postimpressionismus des späten 19. Jahrhunderts über die russischen Konstruktivisten bis zu Max Beckmann und José Clemente Orozco. Einzelne Räume waren den verschiedenen Avantgardestilen wie Futurismus oder Kubismus gewidmet und Werke von Künstlern wie Henri Matisse erschienen herausgehoben. Auf der nächsten Etage setzte sich die Dauerausstellung fort mit der Kunst der 1940er Jahre über Pop Art bis hin zu zeitgenössischer Kunst. Damit repräsentiert der Grundriss das am MoMA kanonisierte kunsthistoriografische Narrativ einer Fortschrittsgeschichte der Kunst, die seit dem späten 19. Jahrhundert als formalistisch motiviert, zugleich chronologisch und linear organisiert erschien und für welche der Anspruch eines historischen Überblickes mithilfe sogenannter ›Meisterwerke‹ zentral war.¹⁵

15 Vgl. zur Geschichte der Sammlungspräsentationen: John Elderfield: »The Front Door to Understanding«, in: ders. (Hg.): *Modern Painting and Sculpture. 1880 to the Present at the Museum of Modern Art*, New York, NY: The Museum of Modern Art 2004, S. 39-59. Vgl. methodisch: Maria Bremer: »Kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse. Zum Anteil von Ausstellungen an der Kunstgeschichtsschreibung«, in: Luise Reitstätter/Carla-Marinka Schorr (Hg.): *Methoden der Ausstellungsanalyse* [in Vorbereitung].

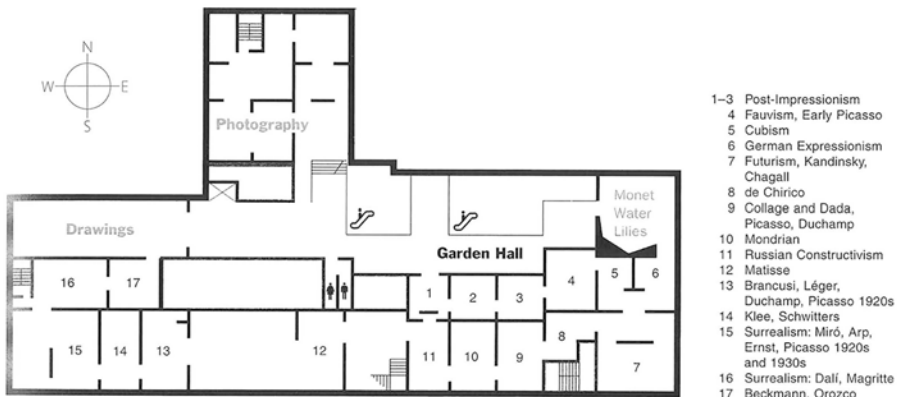


Abb. 1: Grundriss der Sammlungsausstellung des MoMA auf der ersten von zwei Etagen während der kuratorischen Leitung der Gemälde- und Skulpturenabteilung durch Kirk Varnedoe, 1996.¹⁶

Auf dieser modernistischen Erzählung baute im 20. Jahrhundert das Selbstverständnis des MoMA auf. Zugeschrieben wird sie häufig Alfred H. Barr, Gründungsdirektor und erster Leiter der Gemälde- und Skulpturensammlung des MoMA. 1936 hatte Barr *Cubism and Abstract Art* kuratiert, mit der er eine Geschichte der abstrakten Kunst erstmals in einem Diagramm visualisierte (Abb. 2).¹⁷ Es nahm als Titelbild des Kataloges und als Plakat in der Ausstellung eine besondere Rolle für deren Rezeption ein.¹⁸ Zugleich zeigt es bereits einige wesentliche Elemente der modernistischen Erzählung der späteren MoMA-Dauerausstellungen. Indem beispielsweise der Name Paul Cézannes oben mittig im Diagramm positioniert erschien, den Barr in Katalogtexten wiederholt als Quelle oder Urvater beschrieben hatte und von dem aus Pfeile auf jüngere Avantgardegruppen weisen, wurde genealogisches Denken kunsthistoriografisch wirkmächtig anschaulich gemacht.¹⁹

16 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 53.

17 Vgl. Astrit Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 120ff.

18 Vgl. allg. zur Bedeutung von Ausstellungsgrafik: Jona Piehl: *Graphic Design in Museum Exhibitions. Display, Identity and Narrative*, Abingdon, Oxon/New York, NY: Routledge 2021.

19 Alfred H. Barr: »Introduction«, in: The Museum of Modern Art (Hg.): *Cubism and Abstract Art*, New York, NY: The Museum of Modern Art 1936, S. 19.

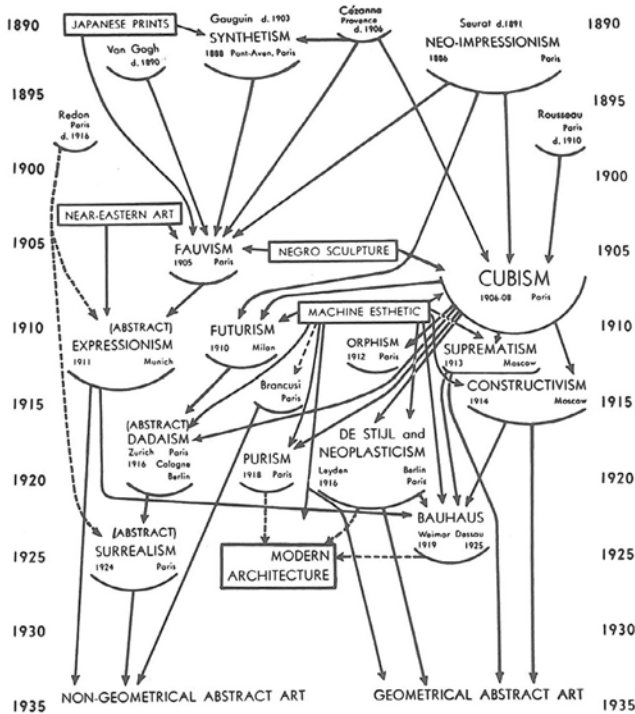


Abb. 2: S/W-Fassung des Diagramms zur Ausstellung Cubism and Abstract Art von 1936, ursprünglich nach einer Handzeichnung von Alfred H. Barr, für den Beitrag »Making Modern Starts« im Ausstellungskatalog zu Modern Starts, 1999.²⁰

Dabei lieferte das Diagramm weder eine kohärente Erzählung moderner Kunst noch den Grundriss für Barrs spätere Dauerausstellung. Dieser hatte eine erste Dauerausstellung mit konzeptionell deutlich anderen Akzenten erst 1964 mit Dorothy C. Miller erarbeitet. Doch erschien 1966 der Wiederabdruck des Ausstellungskataloges von 1936 mit unverändertem Diagramm. Die Erzählung der Moderne als Geschichte vor allem der Abstraktion, in welcher zum Beispiel der Postimpressionismus mit Cézannes Gemälde den An-

20 Vgl. John Elderfield: »Making Modern Starts«, in: John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York, New York, NY: Abrams 1999, S. 20.*

fang der linearen Dauerausstellung markierte, haben seit den 1960er Jahren vor allem Barrs Nachfolger am MoMA kanonisiert und nur leicht variiert.²¹ Trotz der Kritik an der kunstimmanenten, patriarchalen wie eurozentristischen Konzeption des Wissensbildes war es lange eine Referenz am MoMA und an anderen Museen.²² Die Kurator:innen von *Modern Starts* forderte es 1999 zu einem Gegenentwurf heraus.

***Modern Starts*: Fiktionen einhegen und produzieren**

Im Oktober und November 1999 eröffnete *Modern Starts* sukzessive mit den drei Ausstellungsbereichen *People*, *Places* und *Things*. Statt wie bisher die *eine* Geschichte moderner Kunst zu präsentieren, wurde nach den »multiple histories«²³ gesucht. Die Kurator:innen unternahmen eine Revision der gesamten Museumssammlung erstmals entlang verbindender Bildmotive. Folglich bot *Modern Starts* mit dem Fokus auf figürliche Repräsentationen (*People*), Darstellung von Land und Stadt (*Places*) sowie die Idee des Objektes (*Things*) mindestens drei inhaltlich unterschiedliche Zugänge zur Kunst der Zeit 1880 bis 1920. Die drei Bereiche definierten die Kurator:innen in Anlehnung an das traditionelle System der Bildgattungen. Insbesondere die Gattungen des Porträts bzw. des Aktes, der Landschaft und des Stilllebens im Blick, entwickelten sie die neutraler wirkenden, generischen Begriffe *People*, *Places* und *Things*.²⁴ Doch erscheint der Zugriff auf die Gattungslogik motivisch verkürzt. Auch in den Avantgardekünsten finden sich noch Dar-

21 Vgl. dazu sowie zu Barrs Sammlungsausstellungen im Vergleich zu denen seiner Nachfolger wie William Rubin: Sandra Zalman: »Unpacking the MoMA Myth: Modernism under Revision«, in: *Modernism/modernity* 29 (2022) 2, S. 283-306, insbesondere S. 296f.; Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 39-59, 47-49.

22 Vgl. zur Rezeption des Diagramms als »Barr-Modell« und zu frühen wissenschaftlichen wie künstlerischen Kommentaren und Kritiken v. a.: Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst* (Anm. 18), S. 155-184. Vgl. auch Iwona Blazwick/Frances Morris: »Showing the Twentieth Century«, in: Iwona Blazwick/Simon Wilson (Hg.): *Tate Modern. The Handbook*, London: Tate Gallery Publ 2000, S. 31f.; Hank Willis Thomas/Sarah Meister: *Hank Willis Thomas's Colonialism and Abstract Art*, in: MoMA Magazine, 15.09.2020, <https://www.moma.org/magazine/articles/421> [Zugriff am 27.11.2023].

23 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 18.

24 Vgl. ebd., S. 17-18, 26-28.

stellungen von Menschen, Orten und Dingen, wie es die Kurator:innen konstatierten.²⁵ Jedoch gilt das Gattungssystem im Sinne eines umfänglichen Regelsystems zur Steuerung der Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst spätestens seit dem späten 19. Jahrhundert als überholt. Speziell den Avantgarden wurde dabei weniger die Rolle der Progression – wie es die Kurator:innen im Katalog ausführen – als die der Transgression dieses Systems zugeschrieben.²⁶ Dennoch wurde mit dem Fokus auf Themen und Motive letztlich die Gattung und damit die Suche nach Repräsentationen – statt wie zuvor Stile und die Suche nach Formprozessen – das ordnungsstiftende Prinzip der Ausstellung. Dieser Zugang war ein radikaler Bruch mit den bisherigen Dauerausstellungen des MoMA und erzeugte unterschiedliche Friktionen.

Das Konzept führte bereits in der Entstehungsphase zu Spannungen; beispielsweise im Hinblick auf die Integration abstrakter Kunst. Anfangs planten die Kurator:innen die Entstehung der Abstraktion noch als vierten Bereich. Doch widersprach diese Idee der Gattungsordnung und ihrem Versuch einer kohärenten Gesamtstruktur der Ausstellung. Daher integrierten sie auch der Abstraktion oder sogar Konzeptkunst zugeordnete Werke in die drei Ausstellungsbereiche.²⁷ Dies führte zu produktiven, aber das Publikum auch irritierenden Neupositionierungen, wenn etwa Werke von Piet Mondrian oder Sol Le Witt fürglich-repräsentativ umgedeutet wurden (Abb. 3).²⁸

25 Vgl. ebd., S. 27f.

26 Vgl. ebd. Vgl. zur Transgression der Gattungen durch die Avantgarden z. B. Gottfried Boehm: »Das bildnerische Kontinuum. Gattung und Bild in der Moderne«, in: ders. (Hg.): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, 3. Auflage, Berlin/Köln: Berlin Univ. Press 2010, S. 167-179, insbesondere S. 172. Für die Möglichkeit zur Diskussion der Ausstellung auf dem Workshop »Gattungen, Genres und die Avantgardisierung der Kunst« am 15.–16.12.2023 an der Bauhaus-Universität Weimar danke ich Jan von Brevern, Tobias Vogt und allen Teilnehmenden.

27 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 25-26, 29.

28 Vgl. Hilton Kramer: »MoMA's Modern Starts Slights Abstract Art«, in: *The New York Observer*, 16.01.2000, <https://observer.com/2000/01/momas-modern-starts-slights-abstract-art/> [Zugriff am 27.11.2023].



Abb. 3: Ausstellungsansicht des Eingangsbereiches zu *People* in der Ausstellung *Modern Starts*, 07.10.1999–01.02.2000 u. a. mit Sol Le Witts Wandzeichnung »On black walls«, 1975/2000 (Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN1836H.3. Photograph by Kate Keller, 2024 © Photo Scala, Florence).

Auch der intermediale Zugang erzeugte neue Konstellationen von Objekten. So hing im Bereich *People* das Gemälde *Der Badende* von Cézanne unmittelbar neben einer Fotografie von Rineke Dijkstra, die eine jugendliche Person in Badehose am Schwarzen Meer porträtiert hatte (Abb. 4). Die Kurator:innen interessierten die Unterschiede der Bilder von Badenden.²⁹ Dabei galt das Gemälde am MoMA als repräsentatives »Meisterwerk« und hatte bis in die 1990er Jahre den Auftakt der Dauerausstellung markiert; isoliert von anderen Werken und in zentraler Blickachse.³⁰ Neben der zeitgenössischen Fotografie in *Modern Starts* war es nicht länger der Beginn einer genealogischen Erzählung, in welcher der Postimpressionismus als historischer Anfang moderner Malerei exponiert wurde. 1999 konnte diese Hängung provozieren und Teile des Publikums erschüttern.³¹

29 Vgl. John Elderfield: »Actors, Dancers, Bathers«, in: John Elderfield/Peter Reed/Mary Chan/Maria del Carmen González (Hg.): *Modern Starts. People, Places, Things. The Museum of Modern Art, New York*, New York, NY: Abrams 1999, S. 144–145.

30 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 12.

31 Vgl. Sarah Boxer: »Snubbing Chronology As a Guiding Force in Art«, in: *The New York Times*, 02.09.2000, <https://www.nytimes.com/2000/09/02/arts/snubbing-chronology-as-a-guiding-force-in-art.html> [Zugriff am 27.11.2023].



Abb. 4: Ausstellungsansicht im Raum »Actors, Dancers, Bathers« im Bereich People in der Ausstellung *Modern Starts*, 07.10.1999–01.02.2000, 2000 (Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN1836F.17A. Photograph by Kate Keller, 2024 © Photo Scala, Florence).

Auch entfiel durch den Verzicht auf die Linearität, die die bisherige Chronologie mit sich gebracht hatte, ein vorgegebener Rundweg und damit das kuratorisch determinierte, entwicklungsgeschichtliche Narrativ der bisherigen Dauerausstellungen. Die Besuchenden sollten die drei Themenbereiche auf unterschiedlichsten Routen und damit neue, überraschende Erzählungen der Kunstgeschichte von 1880 bis 1920 erleben.³² Eine *Orientation Gallery* bot farbig codierte Grundrisse der drei Ausstellungsbereiche mit ihren zahlreichen Unterbereichen, um Besuchenden die Vielfalt der möglichen, eigenständig zu wählenden Wege durch die Ausstellung aufzuzeigen. Doch wurden die Grundrisse als Orientierungshilfe als ebenso herausfordernd beschrieben wie die visuellen Ausstellungskonzepte im Katalog.³³

32 Bis zu 20 verschiedene Routen sollen möglich gewesen sein. Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 17, 21.

33 Vgl. Charles Stuckey: »Modern Starts: Raising the Barr?«, in: *Art in America* (2000) Mai, S. 53, 57.

Diagramme als Instrumente kuratorischer Praxis

Der Bruch mit dem über Jahrzehnte dominanten, linearen Ausstellungsmodell war auf dem Papier vor- und nachbereitet worden. Während des komplexen Prozesses aus Sammlungssichtung und Ausstellungskonzeption begannen die Kurator:innen zu zeichnen.³⁴ Schließlich entstanden Diagramme, in denen sie die Struktur eines jeden der drei Ausstellungsbereiche mithilfe von Unterthemen sowie deren Beziehungen zueinander schematisch ausarbeiteten (Abb. 5 & 6).³⁵ Diagramme können aufgrund ihrer Eigenschaften – zum Beispiel Relationen räumlich zu organisieren – als prädestinierte Instrumente kuratorischer Praxis gelten.³⁶ Mit ihnen konnten die Kurator:innen die zukünftige Ausstellung auf dem Papier gleichermaßen konkretisieren wie abstrahieren und kunsthistorisches Wissen sowie kuratorisches Handeln erproben.³⁷

Die Handzeichnungen publizierten sie im Katalog in einer frühen und in einer finalen Fassung als Reinzeichnung.³⁸ Damit wurde einerseits der kuratorische Prozess transparenter und angreifbarer gemacht. Andererseits demonstrierten die Kurator:innen unmittelbar den mit *Modern Starts* vollzogenen Gegenentwurf zum linearen Modell durch den direkten visuellen Vergleich mit dem *Cubism-and-Abstract-Art*-Diagramm (Abb. 2).

Mit den Diagrammen wurde eine Bildpraxis aufgegriffen, die am MoMA seit dessen Anfängen immer auch mit dem Anspruch von Objektivität und Deutungshoheit verbunden worden war.³⁹ Doch während das Diagramm von

34 Vgl. zur Bedeutung der Handzeichnung für Kurator:innen: Michelle Elligott: *René d'Harnoncourt and the Art of Installation*, New York, NY: The Museum of Modern Art 2018.

35 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 24-25. Zu den Friktionen des Entwurfsprozesses vgl. ebd., S. 29.

36 Vgl. Manuel Fontán del Junco: »The Diagrammatic Eye and the Curatorial Imagination«, in: Manuel Fontán del Junco/José Lebrero Stals/María Zozaya Álvarez (Hg.): *Genealogies of Art or the History of Art as Visual Art. Museo Picasso Málaga/Fundación Juan March*, Madrid: Editorial de Arte y Ciencia S. A. 2019, S. 26.

37 Vgl. zu Diagrammen in Erkenntnisprozessen einführend z. B.: Birgit Schneider: »Diagrammatics«, in: Horst Bredekamp/Vera Dünkel/dies. (Hg.): *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, Chicago, IL: University of Chicago Press 2015, S. 152-156; Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.

38 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 24, 27, 28.

39 Vgl. zur Bedeutung dieser Bildpraxis auch für die frühe Sammlungsgeschichte: Kirk Varndoe: »The Evolving Torpedo. Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of

1936 als Flussdiagramm oder Stammbaum interpretiert worden ist, ähneln die Diagramme von 1999 Netzwerken.⁴⁰ Im Diagramm *Places* beispielsweise erscheint das Thema des Ortes in der Kunst in der Opposition von natürlicher Landschaft und industrialisierter Großstadt (Abb. 6).⁴¹ Indem es weder eine Zeitachse noch Pfeile besitzt, lassen sich die durch Linien repräsentierten Beziehungen nicht in Ursachen und Wirkungen oder historische Narrative überführen. Analog zur Gesamtstruktur der Ausstellung bietet die Offenheit der Netzform weniger Orientierung, eröffnet darin aber größeren Raum für die Interpretationshoheit der Betrachtenden.⁴²

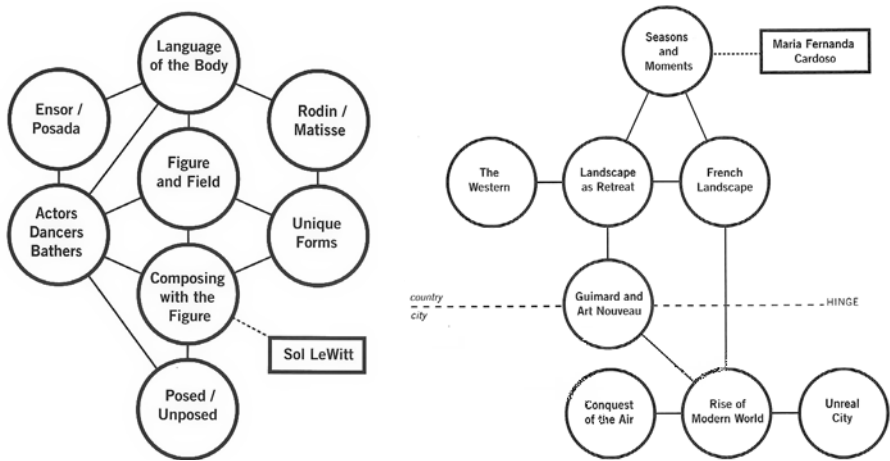


Abb. 5 & 6: Diagramm zu People (links) und zu Places (rechts) in der jeweils finalen Fassung für den Beitrag »Making Modern Starts« im Ausstellungskatalog zu Modern Starts, 1999.⁴³

the Museum of Modern Art«, in: John Elderfield (Hg.): *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change*, New York, NY: Abrams 1995, S. 12-73; Jana August: *Das MoMA als Torpedo. Zur Bildpolitik des modernen Museums*, Berlin: De Gruyter [in Vorbereitung].

40 Vgl. zur Baum- und Flussanalogie: Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst* (Anm. 17), S. 114-127.

41 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 22), S. 25ff.

42 Vgl. zu dieser Funktion von Netzformen: Astrit Schmidt-Burkhardt: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, 2., überarbeitete Auflage, Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 32.

43 Vgl. Elderfield: »Making Modern Starts« (Anm. 20), S. 24, 27.

Ausstellungskritik

John Elderfield bezeichnete die Reaktionen auf *Modern Starts* als einen Mix aus Vergnügen und Bestürzung.⁴⁴ Unter Kritiker:innen galt die Ausstellung als »most ambitious project ever attempted at the Museum of Modern Art«.⁴⁵ Sie urteilten ambivalent; »a marvelous exhibition«, »intellectual humbug«, »hopeless muddle«.⁴⁶ Für Teile des Publikums war die Ausstellung mehr als nur herausfordernd, obgleich sie aufwendig didaktisiert erschien. Der Verzicht auf die chronologische Erzählung forderte ein an der linearen Dauerausstellung geschultes Publikum heraus. »A little war against time has begun.«⁴⁷

Rhetorisch derart aufgerüstet kommentierte die *New York Times* den am MoMA mit *Modern Starts* erprobten Wechsel von der chronologischen zur thematischen Hängung. Dabei war die Ausstellung mehr als ein Experiment. Sie markierte auch einen Paradigmenwechsel postmoderner Kunstmuseen in den 2000er Jahren. Auf der Suche nach Sammlungspräsentationen, die deutungsoffener und inklusiver als das lineare Modell sind, setzten auch Museen wie die Londoner Tate Modern auf thematisch geordnete, simultane Sammlungspräsentationen.⁴⁸ Obwohl Simultanität auch als künstlerisches Prinzip der Avantgarden gilt, hatte *Modern Starts* im Rückgriff auf das mit den Avantgarden als überwunden bewertete Gattungssystem einen unerfüllbaren, rückwärtsgewandten Zug. Daher zeigen die kuratorischen Diagramme letztlich auch eine kaum operationalisierbare Klassifikation. Doch lässt sich an ihnen lernen, wie in Dauerausstellungen nicht nur historische Wissensbestände, sondern auch spezifische Denkstile, Wissensbilder und epistemische Strukturen beharren.

44 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 55.

45 Stuckey: »Raising the Barr?« (Anm. 33), S. 51.

46 Kramer: »Modern Starts Sights« (Anm. 28), o. S. Vgl. auch Hal Foster: »Museum Tales of Twentieth-Century Art«, in: *Studies in the History of Art* 74 (2009), S. 358.

47 Boxer: »Snubbing Chronology« (Anm. 31), o. S.

48 Vgl. Nick Prior: »Postmodern Restructurings«, in: Sharon J. Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*, Malden, MA: Blackwell 2011, S. 516; Claire Bishop: *Radical Museology or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, 2., überarbeitete Auflage, London: Koenig Books 2014, S. 24; Blazwick/Morris: »Showing« (Anm. 22), S. 35. Vgl. die frühe Kritik am postmodernen Museum: Rosalind Krauss: »The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum«, in: *October* (1990) 54, S. 3-17.

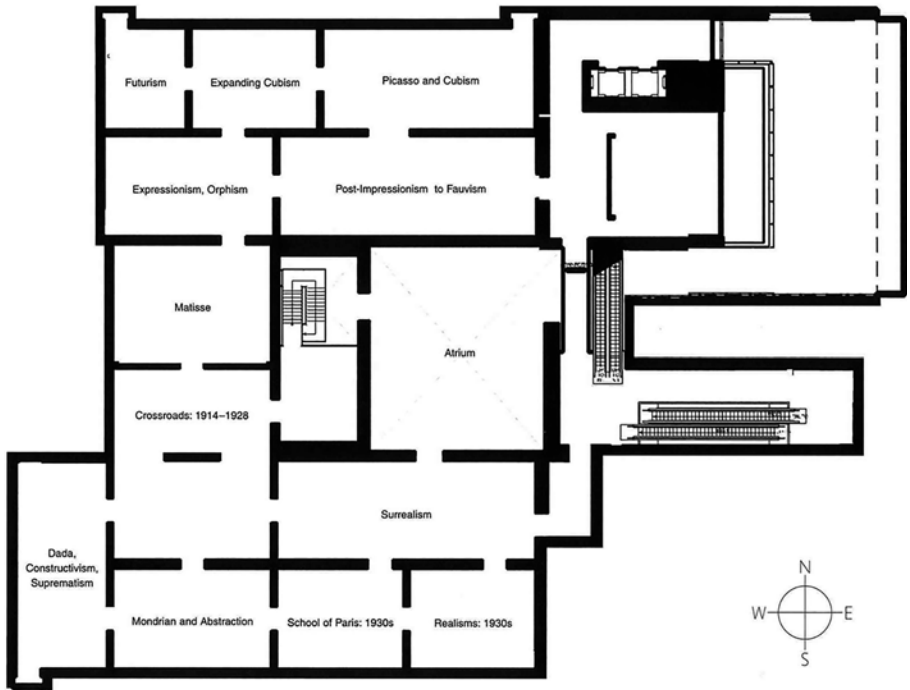


Abb. 7: Grundriss der Sammlungspräsentation des MoMA auf der fünften Etage des Neubaus von Yoshio Taniguchi und unter der kuratorischen Leitung der Gemälde- und Skulpturenabteilung durch John Elderfield, 2004.⁴⁹

Als radikales Ausstellungsexperiment mit der Sammlung war *Modern Starts* dennoch produktiv: Mithilfe interdisziplinärer Arbeitsstrukturen unterbrach es die Routinen, die mit tradierten Abteilungsgrenzen und -hierarchien einhergingen. Es bot durch Intermedialität und Temporalisierung kuratorische Strategien für zukünftige Sammlungsausstellungen. Es vermochte die kanonisierte Erzählung des Museums und dessen Deutungshoheit im Medium der Ausstellung und des Diagramms aufzubrechen. Es erzeugte Widerstände im Publikum und bei Kritiker:innen und erschütterte die Beziehung zwischen Museum und Teilen der Öffentlichkeit. In dem 2004 eröffneten Neubau des

49 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 58. Die Präsentation begann in der fünften Etage des Neubaus erneut mit den Postimpressionisten, um in der vierten Etage chronologisch fortzufahren. Vgl. ebd., S. 55-59.

MoMA mit fast verdoppelter Ausstellungsfläche wurden die Neuerungen von *Modern Starts* jedoch nur vorsichtig in die Dauerausstellung integriert. Punktuell wurden Werke anderer Abteilungen in der erneut von Gemälden und Skulpturen dominierten, grob chronologisch organisierten Überblicksausstellung gezeigt (Abb. 7). Regelmäßige Neuhängungen ausgewählter Ausstellungsräume sollten die Dauerausstellung stärker dynamisieren.⁵⁰ Doch mit der Neupräsentation von 2004 setzte das Museum auf die Kontinuität des alten Modells: »Barr's old aim remains: the exhibited collection must offer a continuously present, visible demonstration of what the Museum stands for.«⁵¹ Auf das radikale Experiment folgte ein *backlash*, der den konservativen Charakter des Formats der Dauerausstellung unterstreicht. Damit wurden die lineare Fortschrittserzählung, die Repräsentationsansprüche und traditionelle Museumsstrukturen vorerst neu stabilisiert.⁵²

Revision auf Dauer

Mit dem kuratorischen Großprojekt *Modern Starts* war zu Beginn des 21. Jahrhunderts deutlich geworden, dass den MoMA-Sammlungen auch Werke fehlen, um mit einer Revision im Sinne der vom Museum proklamierten »diversity of modern art« zu überzeugen.⁵³ Damit stand nicht nur die Geschichte und Bedeutung der Museumssammlung zur Diskussion, sondern auch die mit ihr entstandenen epistemischen Strukturen und institutionellen Praktiken. Dieses allgemeine Problem resümierte Stefan Heidenreich in Bezug auf die Sonderausstellung *Hello World* des Hamburger Bahnhofs Berlin wie folgt:

Wann immer wir etwas sammeln, gibt es zwei Arten von Dingen, die uns fehlen. Einmal das, was wir gern hätten, aber nicht bekommen. Und dann noch all das, was uns gar nicht erst interessiert. Schwierig wird die Lage, wenn wir

50 Vgl. Elderfield: »The Front Door« (Anm. 15), S. 56–57.

51 Ebd., S. 57.

52 John Elderfield, der *Modern Starts* noch mit einem abteilungsübergreifenden Team kuratiert hatte, verantwortete in neuer Leitungsposition der Malerei- und Skulpturenabteilung die Dauerausstellung mit einem Team nur dieser Abteilung. Vgl. Foster: »Museum Tales« (Anm. 46), S. 357f.

53 Vgl. Stuckey: »Raising the Barr?« (Anm. 33), S. 53, 55.

feststellen, dass uns gerade Letzteres doch hätte interessieren sollen. Das heißt nämlich, dass uns nicht nur ein paar Dinge fehlen, sondern dass vielleicht mit der ganzen Sammlung etwas nicht stimmt.⁵⁴

Modern Starts und die MoMA-Dauerausstellung von 2004 blieben hinter den museumskritischen, kunstwissenschaftlichen Debatten der 1990er Jahre noch zurück.⁵⁵ Eine auch repräsentationskritische Revision im Sinne einer stärkeren Diversifizierung der Sammlungen begann erst Ann Temkin, die seit 2008 die Gemälde- und Skulpturenabteilung des MoMA leitet. Mit der neuen Dauerausstellung 2019 forcierte sie zudem kuratorische Strategien, die *Modern Starts* getestet hatte, wie etwa Temporalisierung und Intermedialität.⁵⁶

Sonderausstellungen mit Sammlungen eröffnen Museen Raum für kuratorisches und transformatorisches Explorieren. Als temporäre Interventionen laufen sie jedoch Gefahr, zum rhetorischen Deckmantel für aufgeschobene oder ausbleibende, Museen und deren Machtverhältnisse nachhaltig verändernde Revisionen zu werden. Kritische Revisionen von Dauerausstellungen gleichen daher weniger abschließbaren Projekten als vielmehr langen, widerständigen Prozessen, die alle Bereiche des Museums involvieren. »Shake it all

54 Stefan Heidenreich: »Die falsche Spur«, in: der Freitag (Ausgabe 19/2018), 29.05.2018, <https://www.freitag.de/autoren/stefan-heidenreich/die-falsche-spur> [Zugriff am 27.11.2023].

55 Vgl. zur Bedeutung der Entstehung der *global contemporary art* oder der Rezeption des Konzeptes der *multiple modernities*: Nanne Buurman/Sarah Dornhof/Birgit Hopfener/Barbara Lutz: »Situating Global Art. An Introduction«, in: dies. (Hg.): *Situating Global Art. Topologies, Temporalities, Trajectories*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 11-32; Charles Green/Anthony Gardner: *Biennals, Triennals, and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Oxford: Wiley-Blackwell 2016, insbesondere S. 2-9, 182-206.

56 In der Folge wurden deutlich mehr Werke von Künstlerinnen, von afroamerikanischen als auch von Künstler:innen außerhalb Nordamerikas und Westeuropas erworben bzw. gezeigt. Auch wechseln die Werke der Dauerausstellung häufiger. Vgl. Jerry Saltz: *What the Hell was Modernism? The Museum of Modern Art tries to open itself up*, in: *Vulture* (2019), <https://www.vulture.com/2019/10/jerry-saltz-new-moma-modernism.html> [Zugriff am 27.11.2023]. Vgl. zur Kritik an einer inklusiveren Sammlungspolitik als folgenlose Rhetorik: Claire Bishop/Nikki Columbus: »Free Your Mind. A Speculative Review of #NewMoMA«, in: schnittpunkt/Joachim Baur (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 76.

up« gilt längst für sichtbare Dauerausstellungen, deponierte Museumssammlungen und intransparente Organisationsstrukturen.⁵⁷

57 Vgl. in dem Sinne die Vorschläge zu einer stärkeren Demokratisierung des MoMA: Bishop/Columbus: »Free Your Mind« (Anm. 56), S. 76-78. Eine Reihe von Protesten unter dem Hashtag #StrikeMoMA kritisierte 2021 das Finanzierungsmodell des MoMA und einzelne Mitglieder seines Board of Trustees. Vgl. z. B. Hakim Bishara: *Artist Coalition Announces 10-week ›Strike‹ Against MoMA*, in: Hyperallergic (2021), <https://hyperallergic.com/631041/artist-coalition-announces-10-week-strike-against-moma/> [Zugriff am 27.11.2023].

»Es ist Zeit für diese Nische«

Die Ausstellung *Homosexualität_en* und die Ambivalenz von LSBTIQ-Geschichtsausstellungen

Hannes Hacke

Im Sommer 2016 kam es zu einem Eklat kurz vor der Eröffnung der Ausstellung *Homosexualität_en* im LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Die Ausstellung war im Jahr zuvor erfolgreich im Deutschen Historischen Museum (DHM) und Schwulen Museum in Berlin gezeigt worden.¹ Kurz vor der Eröffnung in Münster weigerte sich jedoch die Deutsche Bahn, die Plakate für die Sonderausstellung an ihren Bahnhöfen aufzuhängen, da das Motiv sexuelle Werbung und sexualisierend und sexistisch sei, was den Werberichtlinien der Deutschen Bahn widerspreche.² Das Motiv des Plakates zeigt ein Foto des:der nicht-binären trans Künstler:in Cassils mit nacktem, muskulösem Oberkörper, rot geschminkten Lippen und einer weißen Unterhose bekleidet (Abb. 1).³ Sowohl das Schwule Museum als auch Cassils veröffentlichten daraufhin ein Statement, in dem sie die Entscheidung als transfeindlich kritisierten. Viele Zeitungen berichteten und die Deutsche Bahn zog nach kurzer Zeit ihr Verbot zurück. Die Plakatwände waren nun jedoch schon anderweitig vermietet.⁴

1 Vgl. Birgit Bosold/Dorothee Brill/Detlef Weitz (Hg.): *Homosexualität_en*, Dresden: Sandstein Verlag 2015.

2 O. Verf.: *Deutsche Bahn zensiert »Homosexualität_en«-Poster*, in: queer.de (2016), https://www.queer.de/detail.php?article_id=26067 [Zugriff am 26.10.2023].

3 Der Titel des Kunstwerks lautet *Advertisement: Hommage an Benglis* und ist Teil des größeren Werkes *CUTS: A Traditional Sculpture*, einer sechs Monate dauernden Performance, vgl. Cassils: *Cuts: A Traditional Sculpture*, in: cassils.net (2019), <https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts> [Zugriff am 02.10.2023].

4 Für eine detaillierte Zusammenfassung der Ereignisse und Analyse der Berichterstattung vgl. Nina Reedy: »Poster Trouble. Das Plakat zur *Homosexualität_en*-Ausstellung in Müns-



Abb. 1: Plakat der Ausstellung *Homosexualität_en*, 2015
(©Schwules Museum/Deutsches Historisches Museum,
Foto: Cassils und Robin Black 2011, Gestaltung: chezweitz).

Die Begebenheit ist nur eine von mehreren Ausstellungen über LSBTIQ-Themen (lesbisch, schwul, bisexuell, trans*, inter*, queer) in Deutschland, bei denen es Kontroversen um das Ausstellungsplakat gab. So musste im Jahr 1997 kurz vor der Eröffnung der Ausstellung *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung*⁵ in der Akademie der Künste in Berlin das Ausstellungsplakat geändert werden, da sich die Plakatierungsfirma weigerte, es aufzuhängen. Auf dem Poster war neben anderen Abbildungen eine Comicfigur von Keith Haring zu sehen, die ihren überdimensionierten Penis mit der Zunge berührt. Die Akademie der Künste ließ ein neues Plakat drucken, in

ter. Eine Diskursanalyse«, in: *Journal Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung NRW* 46 (2020), S. 33-43.

5 Vgl. Andreas Sternweiler/Manfred Baumgardt/Hans G. Hannesen (Hg.): *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung*, Berlin: Verlag Rosa Winkel 1997.

dem die Zeichnung durch ein Gemälde von David Hockney ersetzt wurde.⁶ Elf Jahre später, bei der Ausstellung *Das achte Feld* im *Museum Ludwig* in Köln im Jahr 2008, war es wieder eine Firma, die sich weigerte, das Ausstellungsposter zu plakatieren. Diesmal war es eine Fotografie des nackten Unterleibes eines rocktragenden Mannes von Wolfgang Tillmans, die Anstoß erregte. Die Entscheidung wurde dann auch vom Kulturdezernent der Stadt Köln untermauert, der das Ausstellungsplakat als »pornografisch« einstuft und das öffentliche Aufhängen verbot.⁷

Diese Kontroversen über Plakate von LSBTIQ-Ausstellungen lassen sich als Beispiele für eine andauernde heteronormative Strukturierung des öffentlichen Raumes, die umkämpfte Position von LSBTIQ in deutschen Museen wie auch eines fragwürdigen heteronormativen *double standard* interpretieren. Darstellungen von queerer Sexualität und trans*-Körpern werden besonders dann zu einem Politikum, sobald sie den Ausstellungsraum verlassen und etwa in Form von Plakaten im öffentlichen Raum zirkulieren. Die Rezeption des Plakates und auch der Ausstellung *Homosexualität_en* lässt sich jedoch allein nicht auf politische und institutionelle Zensuren reduzieren. Vielmehr war die Berichterstattung von einer sehr großen Akzeptanz geprägt und auch das Plakat wurde wohlwollend kommentiert. Zugleich war bereits vor der Eröffnung der Ausstellung in Berlin aus der LSBTIQ-Community selbst Kritik am Plakat geübt worden. Diese unterschiedliche Rezeption verweist auf die »Ambivalenzen der Sichtbarkeit«⁸ von LSBTIQ. Auf den seltenen Sonderausstellungen zur LSBTIQ-Geschichte liegen große Erwartungen und sie haben die Bürde, repräsentativ für eine ganze Gruppe zu sein. LSBTIQ-Personen sind oft mit den Anforderungen konfrontiert, sich entweder zu assimilieren oder exotisierend dargestellt zu werden.⁹

6 Vgl. Axel Schock: »Homophile und nackte Hintern. Eklat bei Eröffnung der Ausstellung zu hundert Jahren Schwulenbewegung in Berlin«, in: *Rosa Zone* (Juni 1997), S. 4.

7 Vgl. Julia Friedrich: »The Eighth Square. In Memory of Frank Wagner«, in: *OnCurating* 37 (2018), S. 22-28, hier S. 27-28, <https://www.on-curating.org/issue-37-reader/the-eighth-square-in-memory-of-frank-wagner.html> [Zugriff am 26.10.2023].

8 Vgl. zur Begrifflichkeit Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielfeld: transcript 2015.

9 Vgl. Ivan Karp: »Introduction«, in: Ivan Karp/Christine Mullen Kreamer/Steven Lavine (Hg.): *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, DC [u. a.]: Smithsonian Institution Press 1992, S. 1-17, hier S. 6.

Viele Museen sind nach wie vor von heteronormativen Strukturen in der Sammlung und Dauerausstellung geprägt. Sonderausstellungen zu LSBTIQ sind oft die ersten Anlässe, die diese Strukturen herausfordern. Ausstellungen über LSBTIQ sind komplexe Ereignisse der Verhandlung von Identität, Sichtbarkeit und Inklusion. Gegenwärtige Ansätze der *Queer Museology* betonen daher die Notwendigkeit, die Ausstellungsproduktion, die institutionellen Rahmungen und kuratorische Praxis zu analysieren, um die ambivalente An- und Abwesenheit von queeren Themen in Museen zu verstehen.¹⁰ Denn Friktionen finden nicht nur zwischen Plakatierungsfirmen und Museen, sondern auch zwischen und innerhalb von Communities und Museen und anderen Stakeholdern statt.

Ich schließe dabei an Corinne Kratz und Ivan Karp an, die betonen, dass durch einen Fokus auf Museums-Friktionen – also Diskussionen, Spannungen, Kollaborationen, Auseinandersetzungen und Konflikte verschiedenster Art und auf unterschiedlichen Ebenen – die sozialen Prozesse und Transformationen in den Blick geraten, die von und in Museen erzeugt werden und weit über diese hinausreichen können.¹¹ Basierend auf meiner Forschung zu LSBTIQ-Geschichtsausstellungen in Berlin untersuche ich daher Konflikte, Aushandlungsprozesse und Kompromisse rund um die Entstehung und Rezeption der Ausstellung *Homosexualität_en*. Ausstellungen werden nicht allein von den Wünschen und Entscheidungen der Kurator:innen geprägt, sondern – wie ich beispielhaft in diesem Aufsatz deutlich machen möchte – durch institutionelle Rahmenbedingungen, Geldgeber:innen, Kooperationspartner:innen, Community-Mitglieder, verfügbare Leihgaben sowie durch eine Ausstellungsgeschichte, auf die reagiert und Bezug genommen wird.

10 Vgl. Nikki Sullivan/Craig Middleton: *Queering the Museum*, Abingdon/Oxon/New York: Routledge 2020.

11 Vgl. Corinne Kratz/Ivan Karp: »Introduction«, in: Ivan Karp/Corinne Kratz/Lynn Szewajda/Tomás Ybarra-Frausto (Hg.): *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham: Duke University Press 2006, S. 1-31, hier S. 2.

Kooperation zwischen nationalem Geschichtsmuseum und Community Museum

Die Ausstellung *Homosexualität_en* war vom Schwulen Museum in Berlin initiiert worden und erste Planungen hatten bereits 2011 begonnen. Ursprünglich war jedoch vorgesehen, eine Ausstellung zur *Kunst- und Kulturgeschichte der weiblichen Homosexualität(en)* zu realisieren. Die Kulturstiftung des Bundes hatte hierfür eine vorläufige Studie finanziert.¹² Die Ausstellung war explizit mit Fokus auf lesbische Geschichte und Kultur geplant worden, da es bisher keine Sonderausstellungen in einem deutschen Geschichtsmuseum mit alleinigem Fokus auf dieses Thema gegeben hatte.¹³

Der Schwerpunkt auf lesbische Kulturgeschichte war Teil eines Veränderungsprozesses im Schwulen Museum, der den Fokus weg von ausschließlich männlicher homosexueller Geschichte und Kultur hin zur Abbildung der Vielfalt von LSBTIQ-Communities – insbesondere lesbischer Geschichte – verschieben sollte.¹⁴ Das Schwule Museum war 1984 im Nachgang der Ausstellung *Eldorado. Geschichte, Alltag und Kultur homosexueller Frauen und Männer 1850-1950* im Berlin Museum in West-Berlin gegründet worden.¹⁵ Während *Eldorado* noch gemeinsam von einer Gruppe von Lesben und Schwulen realisiert worden war, entwickelten sich die schwulen und lesbischen Gedächtnisinstitutionen in Berlin in der Folge getrennt. Während lesbische Geschichte im Spinnboden – Lesbenarchiv und dem feministischen

12 Vgl. Archiv Schwules Museum Berlin [ArchSMU], ohne Signatur, Ausstellung zur Kunst- und Kulturgeschichte weiblicher Homosexualität (2013).

13 Lesbische Kultur- und Bewegungsgeschichte war entweder als Teilaspekt von Ausstellungen über die Frauenbewegung oder in schwul-lesbischen Gemeinschaftsausstellungen thematisiert worden, vgl. z. B. Petra Zwaka (Hg.): *Ich bin meine eigene Frauenbewegung. Frauen-Ansichten aus der Geschichte einer Großstadt.*, Berlin: Hentrich 1991; Jens Dobler: *Von anderen Ufern. Geschichte der Berliner Lesben und Schwulen in Kreuzberg und Friedrichshain*, Berlin: Gmünder 2003.

14 Vgl. Birgit Bosold/Vera Hoffmann: »How Could This Have Happened? Reflexions on Current Programming Strategies of Schwules Museum Berlin«, in: *OnCurating* (2017) 37, S. 5-12, <https://www.on-curating.org/issue-37-reader/a-special-place-in-hell-reflections-on-current-programming-strategies-of-schwules-museum-berlin.html>. [Zugriff am 26.10.2023].

15 Vgl. zur Geschichte des Schwulen Museums Michael Fürst: »Zeigen – Sich-Zeigen. Zur doppelten Struktur der Repräsentation von Museen am Beispiel des Schwulen Museums«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 58 (2015), S. 51-62.

Archiv FFBIZ gesammelt wurde¹⁶, widmete sich das Schwule Museum über zwei Jahrzehnte fast ausschließlich der Erforschung und Bewahrung der Kunst, Kultur und Geschichte männlicher Homosexueller.

Die geplante Schau über lesbische Geschichte war auch eine Reaktion auf die schwule Dominanz in der Geschichte des Museums. Eine der Triebfedern war die Ausstellung *Goodbye to Berlin: 100 Jahre Schwulenbewegung*, die 1997 in der Akademie der Künste in Berlin gezeigt worden war. Denn diese hatte ausschließlich eine Geschichte der männlichen Homosexualität – eine Chronologie der Schwulenbewegung von 1897 bis 1997 – gezeigt und die Verwobenheit mit lesbischer Geschichte ausgeblendet. Die Beteiligungen, Allianzen und Kooperationen mit Lesben (sowie bisexuellen und trans* Personen) waren übergangen worden. Dieser Ausschluss von Lesben stieß damals auf starke Kritik und Verärgerung.¹⁷ Diese Kritik war fünfzehn Jahre später einer der Gründe für die Planung der Ausstellung zur Kulturgeschichte weiblicher Homosexualität.¹⁸

Über die Finanzierung der Ausstellung führten die Kurator:innen weitere Gespräche mit der Kulturstiftung des Bundes (KSB), die großes Interesse zeigte, die Ausstellung gemeinsam mit der Kulturstiftung der Länder (KSL) zu finanzieren. Die Direktorin der KSB, Hortensia Völckers, und die Generalsekretärin der KSL, Isabel Pfeiffer-Poensgen, setzten sich stark für das Projekt ein. Sie schlugen vor, eine:n Kooperationspartner:in für die Realisierung der Ausstellung zu finden, um diese in einem größeren Rahmen präsentieren zu können. Durch deren Vermittlung fiel die Wahl auf das Deutsche Historische Museum.

Auch das DHM befand sich 2013 in einem Veränderungsprozess. Der Präsident Alexander Koch war seit 2011 im Amt, hatte ein neues Leitbild ver-

16 Zur Geschichte der beiden Institutionen vgl. FFBIZ e. V./Roman Klarfeld/Dagmar Nöldge/Friederike Mehl (Hg.): *Spurensicherung. Feminismus in Aktion und Dokument*, Berlin: TEKTEK 2013; Spinnboden Lesbenarchiv & Bibliothek e. V. (Hg.): *40 Jahre Spinnboden. 40 Jahre von klugen Frauen lernen*, Berlin: Spinnboden Lesbenarchiv & Bibliothek 2013.

17 Vgl. Irene Beyer/Christiane Leidinger: »Goodbye to Berlin. 100 Jahre Schwulenbewegung« in der Berliner Akademie der Künste. Eine Ausstellungskritik«, in: *Mitteilungen der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft* 24/25 (1997), S. 139-143.

18 Vgl. Birgit Bosold/Maria Borowski/Jan Feddersen: »Eine Intervention in die Museums-welt«. Bilanz der Ausstellung *Homosexualität_en*«, in: Maria Borowski/Jan Feddersen/Benno Gammerl/Rainer Nicolaysen/Christian Schmelzer (Hg.): *Jahrbuch Sexualitäten*, Göttingen: Wallstein 2016, S. 141-156, hier S. 144.

abschiedet und setzte verstärkt auf Ausstellungsübernahmen und externe Kurator:innen. Die Erwartungen an den neuen Leiter, eine Erneuerung der großen Institution herbeizuführen, waren jedoch bisher nicht erfüllt worden. Vielmehr war das Ausstellungsprogramm als unoriginell und langweilig kritisiert worden.¹⁹ Die großzügige Förderung²⁰ einer großen Ausstellung zu einem aktuellen gesellschaftspolitischen Thema war somit auch ein Mittel der Geldgeber:innen, die Relevanz und Aktualität des nationalen Geschichtsmuseums zu stärken.

Homosexualität im Plural

Der Fokus auf ausschließlich weibliche Homosexualität wurde vom Präsidenten des DHM jedoch als »zu speziell« abgelehnt. Die erste Ausstellung, die sich im Deutschen Historischen Museum homosexueller Geschichte widmete, müsse – Koch zufolge – breiter angelegt sein. Dies war für die Kurator:innen zunächst ein großes Ärgernis, aber sie ließen sich auf den Kompromiss ein, den Fokus der Ausstellung auszuweiten. Denn die Kooperation mit dem DHM versprach eine große Öffentlichkeit und Sichtbarkeit, auch für das Schwule Museum.

Die Ausstellung wurde von einem Kurator:innenteam²¹ innerhalb nur eines Jahres realisiert und in zwei Teilen in beiden Institutionen gezeigt. Präsentiert wurde keine chronologische Geschichte der LSBTIQ-Bewegung in Deutschland, sondern in thematischen Abteilungen unterschiedliche Aspekte der Geschichte der Homosexualität adressiert. Während der Ausstellungsteil im DHM sich vor allem historischen Themen widmete, wurde im Schwulen Museum zeitgenössische queere Kunst und Interviews mit LSBTIQ-Personen präsentiert. Im DHM bedienten sich die Kurator:innen verschiedener Ausstellungsstrategien, die selbstreflexiv Fragen des Ausstel-

19 Vgl. Andreas Kilb: »Kein neuer Wind im DHM: Ein Fall von Geschichtsvergessenheit«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.08.2013, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/kein-neuer-wind-im-dhm-ein-fall-von-geschichtsvergessenheit-12540045.html> [Zugriff am 26.10.2023].

20 Die KSB förderte die Ausstellung mit 850.000 € und die KSL mit 150.000 €.

21 Die Ausstellung wurde kuratiert von Birgit Bosold, Detlef Weitz und Dorothee Brill sowie von den wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen Sarah Bornhorst und Noemi Molitor; unter Mitarbeit von Klaus Müller.

lens und Archivierens von queerer Geschichte thematisierten. So wurden Coming-out-Objekte und Lebensgeschichten vorgestellt, Kunstwerke aus der Sammlung des DHM auf ihren queeren Subtext hin befragt und in einem alphabetischen Bewegungsdepot unter dem Titel *Wildes Wissen* unterschiedlichste Objekte aus der Geschichte der LSBTIQ-Community in Deutschland gezeigt (Abb. 2).²²



Abb. 2: Ausstellungsansicht der Sektion *Wildes Wissen* in der Ausstellung *Homosexualität_en* im Deutschen Historischen Museum, 2015 (Foto: Christoph Musiol).

Trotz des Kompromisses, eine Ausstellung über weibliche *und* männliche Homosexualität zu kuratieren, war es weiterhin Ziel der Kurator:innen, lesbische Geschichte und die Bedeutung von Geschlecht für ein Verständnis von Homosexualität hervorzuheben. Dieser Fokus wurde u. a. im Ausstellungsteil mit dem Titel *Das zweite Geschlecht* unterstrichen. Die Sektion versammelte »Porträts und Selbstporträts von Frauen, die dem vorherrschen-

22 Für eine ausführliche Analyse vgl. Andrea Rottmann/Hannes Hacke: »Homosexualität_en: Exhibiting a Contested History in Germany in 2015«, in: *Social History in Museums* 41 (2017), S. 63-72, hier S. 72 sowie Beatrice Miersch: *Queer Curating. Zum Moment kuratorischer Störung*, Bielefeld: transcript 2022, hier S. 294ff.

den Frauenbild ihrer Zeit auf ganz unterschiedliche Weise nicht entsprachen«²³. Diese »Ahninnengalerie« mit hochkarätigen Gemälden und Fotografien sollte lesbischen Begehren in der Kunstgeschichte nachgehen und die Konstruktion von (weiblichen) Geschlechternormen befragen. Die Sektion war an prominenter Stelle nach dem Einführungsteil über Coming-out platziert und betonte so die Zentralität des Themas (Abb. 3). Zudem wurde auch in der Sektion *Wildes Wissen* auf eine ausgewogene Objektauswahl geachtet sowie zahlreiche weibliche Künstler:innen in der Ausstellung gezeigt. Und auch in dem Gedenkraum an die Verfolgung im Nationalsozialismus wurde Lesben und Schwulen gleichberechtigt gedacht.



Abb. 3: Ausstellungsansicht der Sektion *Das zweite Geschlecht* in der Ausstellung *Homosexualität_en* im Deutschen Historischen Museum, 2015 (Foto: Christoph Musiol).

23 Bosold/Brill/Weitz (Hg.): *Homosexualität_en* (Anm. 1), hier S. 197.

Umkämpfte Sichtbarkeit

Gleichzeitig war den Kurator:innen im kuratorischen Prozess klar geworden, dass queere Aspekte stärker in den Vordergrund gerückt werden sollten, jenseits einer gleichberechtigten Darstellung von Lesben und Schwulen. Dies sollte auch im Titel durch die Verwendung des Plurals von Homosexualität und des Unterstrichs in *Homosexualität_en* deutlich gemacht werden.²⁴ Die Arbeit von Cassils wurde von den Kurator:innen als »produktive Provokation« ausgewählt, um Homosexualität »als den diskursiven, kulturellen und visuellen Ort, an dem unsere Gesellschaft [...] ihre Grundlagen verhandelt«²⁵, sichtbar zu machen. Die zentralen Fragen, die durch das Plakat angestoßen werden sollten, waren: »Was ist Geschlecht? Was ist Sexualität? Was ist Körper?«²⁶

Die Kurator:innen mussten sowohl bei der Leitungsebene des DHM als auch bei den Geldgeber:innen große Überzeugungsarbeit leisten, um das Plakat durchzusetzen. Auch die Mitarbeiter:innen des DHM waren nicht alle glücklich über die Wahl des Motives. So fand z. B. eine Mitarbeiterin aus der Sammlungsabteilung die gewollte Provokation überflüssig und aus der Zeit gefallen. Sie hatte die Kooperation und die Ausstellung ausdrücklich begrüßt, aber hätte ein Plakat besser gefunden, das »Homosexualität als selbstverständlich gelebtes Leben«²⁷ zeigt. Auch die Vermittlungsabteilung hatte zunächst Bedenken, das Motiv für das Bewerben der begleitenden Schulprogramme zu verwenden, da die Angst bestand, dass es Lehrer:innen von einem Besuch mit ihren Schulklassen abschrecken könne.²⁸

Kritik am Plakat kam aber auch aus der LSBTIQ-Community. Einer der Kritikpunkte war, dass das Bildmotiv Homosexualität auf den Aspekt Sexualität reduzieren würde. Von lesbischer Seite wurde zudem das Fehlen einer eindeutig lesbischen Repräsentation beklagt. Denn die auf den ersten Blick männlich gelesene Person und der Begriff *Homosexualität* – der meist als synonym für männliche Homosexualität verstanden wird – gekoppelt mit dem Namen der Institution Schwules Museum würde Lesben wiederum

24 Der Unterstrich im Titel verweist auf die sprachliche Praxis des *Gender Gap*, der trans*, inter* und nicht-binäre Personen in der deutschen Sprache sichtbar machen soll.

25 Bosold/Borowski/Feddersen: »Eine Intervention in die Museumswelt« (Anm. 18), S. 149.

26 Ebd.

27 Anonymisiertes Interview, geführt von Hannes Hacke am 12.10.2020, Berlin.

28 Vgl. anonymisiertes Interview, geführt von Hannes Hacke am 15.05.2021, Berlin.

unsichtbar machen.²⁹ An der Entscheidung, eine geschlechtsuneindeutige trans* Person auf dem Plakat zu zeigen, wurde außerdem problematisiert, dass dadurch Homosexualität und Transgeschlechtlichkeit in unangemessener Weise gleichgesetzt würden. So würden Klischees, dass Homosexuelle keine richtigen Männer und Frauen und trans* Personen eigentlich homosexuell seien, reproduziert.³⁰

Neben diesen kritischen Stimmen gab es aber auch viele positive Rückmeldungen aus der LSBTIQ-Community, die das Plakat begrüßten. Im DHM und Schwulen Museum gingen jedoch so viele Beschwerden ein, dass die KuratorInnen und der Präsident des DHM sich veranlasst sahen, ein Statement zu veröffentlichen, in dem die Wahl des Plakates begründet wurde.³¹ Noch bei der Eröffnung verteilte ein schwuler Anwalt ein Flugblatt, in dem er das Plakat und dessen Begründung kritisierte, da es seiner Meinung nach heteronormative Strukturen verstärke.³²

Auch Cassils hatte eine ambivalente Haltung gegenüber der Verwendung des Kunstwerkes für das Plakat. Einerseits sei es positiv, dass das Werk in der Öffentlichkeit zirkuliere und diskutiert werde und es gäbe einen »Raum für Intersektionalität«³³. Andererseits kritisierte Cassils, dass das Bild aus dem Kontext der dazugehörigen Performance gerissen werde und Cassils sich nicht vollständig als homosexuell, sondern vielmehr als nicht-binär transmaskulin identifiziere. Der Forderung nach positiven Bildern einer stabilen eindeutigen homosexuellen Identität setzte Cassils die eigene Praxis einer

29 Vgl. Mitschnitt der Veranstaltung »Queeres Gedächtnis, queere Erbschaften. Warum Erinnern wichtig ist« mit Birgit Bosold und Manuel Schubert, Taz Lab am 25.04.2015 in Berlin; online abrufbar unter taz-Verlag, https://www.mixcloud.com/taz_die_tageszeitung/marktplatz-queeres-gedachtnis-queere-erbschaften/, hier 32:30-37:00 min [Zugriff am 10.01.2024].

30 Vgl. o. Verf.: *Auf wessen Rücken wird polarisiert?*, in: Männer Magazin (2015), <http://m-manner.de/2015/06/AUF-WESSEN-RÜCKEN-WIRD-POLARISIERT/> [Zugriff am 20.07.2020].

31 Vgl. Deutsches Historisches Museum/Schwules Museum (Hg.): Zur Kritik am Plakatmotiv der Ausstellung *Homosexualität_en* (2015), https://www.dhm.de/assets/DHM/Download/Ausstellungen/Archiv/2015/Homosexualit%C3%A4t_en/Plakatkritik_final.pdf [Zugriff am 27.10.2023].

32 ArchSMU, ohne Signatur, Flugblatt *Queer maskiert* (2015).

33 Malte Göbel: »Körper von Gewicht. Cassils kommt nach Berlin«, in: *Siegestsäule* (Oktober 2015), S. 14.

»anti-repräsentativen künstlerischen Strategie«³⁴ entgegen.³⁵ Cassils kritisierte auch, dass die Geschichte von trans* Personen nicht von Anfang an in die Ausstellung inkludiert worden waren. Denn trotz des Unterstrichs im Titel lag der Hauptfokus der Ausstellung auf der Darstellung von lesbischer und schwuler Geschichte.³⁶

In der Mitte angekommen?

Trotz der Kritik wurden sowohl die Wahl des Plakates als auch die Erweiterung des Fokus von den Kurator:innen im Nachhinein als »Glücksfall« beschrieben. Denn durch das breitere Thema und die zahlreichen Diskussionen konnte eine viel größere Öffentlichkeit erreicht werden und lesbische Geschichte und Kultur bekamen trotzdem viel Platz in der Ausstellung.³⁷ Die Ausstellung hatte eine große mediale Resonanz und war außerdem ein Publikumserfolg mit mehr als 100.000 Besucher:innen.³⁸ Auch in der Berichterstattung wurden die Ausstellung und das Poster fast ausnahmslos positiv rezensiert. Der Grundtenor war einer der Akzeptanz. So schrieb die Süddeutsche Zeitung:

34 Vortrag von Cassils am 06.10.2015 im Schwulen Museum Berlin.

35 So z. B. in der Arbeit *Becoming an Image*, die auch in der Ausstellung *Homosexualität_en* ausgestellt wurde. Sie besteht aus einem schwarzen Betonabguss der Überreste eines 900 kg schweren Tonblocks, den Cassils in einer Live-Performance mit Tritten und Schlägen attackiert hatte. Die Reste dieser gewalttätigen Bildhauerei wurden zusammen mit Fotos der Performance und einer Vier-Kanal-Soundinstallation, die die Geräusche von Cassils' Grunzen, Atem und Bewegungen abspielte, gezeigt. Die Arbeit ist eine Art Denkmal für die Gewalttaten gegen trans* und queere Personen, die nicht statistisch erfasst werden und dem historischen Blick oft entgehen, vgl. Cassils: »Bashing Binaries. Along With 2,000 Pounds of Clay«, in: *The Huffington Post*, 07.11.2013, https://www.huffpost.com/entry/bashing-binaries-along-with-2000-pounds-of-clay_b_3861322 [Zugriff am 27.10.2023].

36 Bisexualität wurde in der Ausstellung komplett ausgeblendet, was u. a. auch von Besucher:innen kritisiert wurde, vgl. Anne-Christin Schondelmayer: *Homosexualität_en – Rückmeldungen zur Ausstellung*, Chemnitz: Technische Universität Chemnitz 2016, hier S. 8.

37 Bosold/Borowski/Feddersen: »Eine Intervention in die Museumswelt« (Anm. 18), S. 148.

38 Finanziell war es jedoch für das Schwule Museum nicht erfolgreich, da es kein Kombi-Ticket gab und mehr als drei Viertel der Besucher:innen nur den Ausstellungsteil im DHM besuchten, vgl. Stiftung Deutsches Historisches Museum (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2015/2016*, Berlin: o. Verl. 2016, hier S. 11.

Es verwirren sich Perfektion und Verletzung, Männliches und Weibliches, es bleibt ein nicht recht einzuordnendes Ich mit kirschrot leuchtenden Lippen. Verwirrung mag auch die Schreibweise des Ausstellungstitels, der immer wieder anzutreffende Unterstrich (»gender gap«) hervorrufen. Es gibt mehr, als in der Fixierung auf zwei Geschlechter erkennbar wird. »Gender Wahn« werden da viele rufen, denen tradierte Rollenbilder am Herzen liegen [...] Sollen sie rufen, die Ausstellung will nicht belehren oder überreden. Sie zeigt, was man so noch nicht gesehen hat.³⁹

Die Zielstellung der Kurator:innen, das Thema »in die Mitte der Gesellschaft zu tragen«⁴⁰, war aus ihrer Sicht geglückt.

Trotz des großen Zuspruchs entfaltete die Ausstellung jedoch keine längerfristige Wirkung auf das DHM. Es gab kaum eine weitere Beschäftigung mit queeren Themen und keine weitere Zusammenarbeit mit dem Schwulen Museum oder LSBTIQ-Communities. Die konkreten Anregungen aus der Ausstellung, die queere Bedeutungszusammenhänge und Biografien in der Sammlung und Dauerausstellung sichtbar gemacht hatten, wurden nicht aufgegriffen.⁴¹ Der queere Kontext von Gemälden aus der Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, der im Rahmen von *Homosexualität_en* erarbeitet und gezeigt wurde, fand keinen Eingang in die Dauerausstellung. Ob in der gegenwärtig laufenden Erneuerung der Dauerausstellung LSBTIQ-Geschichte als Querschnittsthema explizit erwähnt werden wird, bleibt abzuwarten.⁴²

39 Jens Bisky: »Nach der Befreiung«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.06.2015, S. 16.

40 Schwules Museum/Deutsches Historisches Museum: *Pressemappe Homosexualität_en* (2015), S. 1-21, hier S. 4, https://www.dhm.de/assets/DHM/Download/Ausstellungen/Archiv/2015/Homosexualität_%C3%9A4t_en/DHM-SM_Homosexualität_en_Pressemappe_deutsch.pdf [Zugriff am 06.11.2023].

41 Eine Ausnahme ist die Vermittlungsabteilung des DHM, die museumspädagogisches Begleitmaterial zur Dauerausstellung entwickelt hat, in dem z. T. auch queere Geschichte thematisiert wird, vgl. Stefan Bresky/Gesa A. Trojan/Brigitte Vogel-Janotta (Hg.): *Herstory. Frauen- und Geschlechtergeschichte*, Berlin: Stiftung Deutsches Historisches Museum 2020.

42 Die Dauerausstellung des DHM ist seit 2021 geschlossen und wird bis voraussichtlich 2025 erneuert, vgl. Deutsches Historisches Museum: *Presseinformation: Das Zeughaus macht Pause*, in: *dhm.de* (2021), S. 1-2, <https://www.dhm.de/pressemitteilung/das-zeughaus-macht-pause-dauerausstellung-noch-bis-zum-27-juni-2021-bei-freiem-eintritt-geoeffnet/> [Zugriff am 16.10.2023].

Die ausbleibende Verankerung im DHM bestätigt die Analyse von Richard Sandell, dass LSBTIQ-Themen in Museen meist nur temporär und räumlich segregiert gezeigt werden, ohne einen Einfluss auf die Institution als Ganzes zu nehmen.⁴³ Die Kooperation mit dem Schwulen Museum war nicht Teil eines breiter angelegten Diversifizierungs- oder Partizipationsprozesses, der LSBTIQ-Geschichte im DHM verankern wollte, sondern eine von vielen Sonderausstellungen, die am Haus gleichzeitig stattfanden. Die Idee war von außen an das DHM herangetragen worden und das Museum fungierte nur als *hostende*⁴⁴ Institution. Es gab keine Absicht, sich längerfristig mit LSBTIQ-Geschichte zu befassen⁴⁵, denn diese wurde als ein randständiges Spezialthema wahrgenommen. So fasste der Präsident während der Pressekonferenz den Stellenwert der Ausstellung mit den Worten zusammen, dass im DHM die Zeit für diese »Nische«⁴⁶ gekommen sei. Darüber hinaus gab es im Zeitraum der Ausstellung im DHM große Konflikte zwischen den Sammlungsleiter:innen und dem Präsidenten über die Bedeutung der Sammlung bei der Gestaltung des Ausstellungsprogramms, die Anzahl von externen Ausstellungsübernahmen und den Führungsstil des Präsidenten. Diese Konflikte verhinderten zusätzlich die Fortführung der Kooperation oder einer Verankerung von LSBTIQ-Themen im DHM.⁴⁷

Die Ohnmacht der Ausstellung, Veränderungen in der heteronormativ dominierten Geschichtsdarstellung im DHM zu bewirken, ist Ausdruck einer institutionellen Haltung, die sich mit Antke Antkek Engel als »aktive

43 Vgl. Richard Sandell: *Museums, Moralities and Human Rights*, London/New York: Routledge Taylor & Francis Group 2017, S. 8.

44 Vgl. Nina Simon: *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0 2010, S. 281.

45 Die fehlende Verankerung ist auch der Logik der Projektförderung geschuldet. So lief der Vertrag für die Mitarbeiterin im DHM bereits vor Ende der Ausstellung aus und es blieb keine Zeit, das durch die Ausstellung erarbeitete Wissen in die Sammlungsdatenbank des DHM zu übertragen.

46 Paul Zinken: »Ausstellung über Homosexualität in Berlin«, in: FOCUS online, 24.06.2015, https://www.focus.de/kultur/diverses/gesellschaft-ausstellung-ueber-homosexualitaet-in-berlin_id_4773035.html [Zugriff am 27.10.2023].

47 Die Konflikte endeten damit, dass der Präsident Alexander Koch Anfang 2016 sein Amt niederlegte, vgl. Leinemann Walde: »Die Krise am Deutschen Historischen Museum verfestigt sich«, in: Berliner Morgenpost, 21.05.2016, <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article207586477/Die-Krise-am-Deutschen-Historischen-Museum-verfestigt-sich.html> [Zugriff am 27.10.2023].

Indifferenz«⁴⁸ charakterisieren lässt. Engel analysiert, wie sich im Neoliberalismus neue Formen der Herrschaft etablieren, die nicht mehr nur durch Unterdrückung und Diskriminierung, sondern auch durch differenzierte Einschlüsse funktionieren. Dies verweist auf die widersprüchliche Gleichzeitigkeit von liberaler Pluralisierung einerseits und dem Andauern von homo- und transfeindlicher Diskriminierung andererseits. Die temporäre Inklusion von LSBTIQ in das DHM durch die Ausstellung *Homosexualität_en* lässt sich so als Ausdruck eines »toleranzpluralistischen Nischenmodells«⁴⁹ analysieren, in dem soziale Differenzen einen partiellen Raum bekommen, diesen jedoch nicht überschreiten (dürfen).

Der Ansatz, marginalisierte Themen und Gruppen in Sonderausstellungen zu präsentieren, zeigt sich somit als höchst ambivalent. Zwar schaffen Sonderausstellungen mediale Aufmerksamkeit für queere Geschichte und politische Anliegen, versammeln LSBTIQ-Communities und können eine empowernde Wirkung auf Beteiligte wie auch Besucher:innen entwickeln. Die unterschiedlichen Reaktionen auf das Plakat und die fehlende Auswirkung auf das DHM machen aber die Problematik eines Vorhabens deutlich, das ausschließlich auf Sichtbarkeit und Inklusion setzt. Denn dieses produziert immer wieder neue Ausschlüsse und hat meist wenig Einfluss auf heteronormative Museumsstrukturen. Die heterosexuell und cis-geschlechtlich dominierte Museumsinstitution fungierte somit als Bühne für Auseinandersetzungen innerhalb von LSBTIQ-Communities, blieb aber relativ unberührt davon. Für eine politische Wissensgeschichte von LSBTIQ-Geschichtsausstellungen ist es daher notwendig, die Friktionen zwischen und innerhalb von Museen, Communities, Kurator:innen und Geldgeber:innen zu analysieren. Denn diese Friktionen machen deutlich, dass die Inklusion und Repräsentation von LSBTIQ im Museum nicht nur entlang der Linien innen und außen, Zensur und Befreiung oder Museum und Community verlaufen, sondern von einer Vielzahl von Beteiligten und Akteur:innen bestimmt ist. Zudem wird durch eine Analyse des historischen Zusammenhangs Ausstellungsgeschichte selbst als ein eigenständiger Akteur im kuratorischen Prozess sichtbar.

48 Antke Antkek Engel: »Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation. Sexuelle Lebensformen in spätmodernen Gesellschaften«, in: Rainer Bartel (Hg.): *Heteronormativität und Homosexualitäten*, Innsbruck: Studien-Verlag 2008, S. 43–64, hier S. 48.

49 Ebd., S. 50.

Logistik des Musealen

Flows, Friktionen und die Auflösung des Subjektes

Melcher Ruhkopf

Seit den späten 2000er Jahren ist die Schärfung eines interdisziplinären Diskursfeldes zu beobachten, in dessen Zentrum eine Politisierung und kritische Erweiterung des Begriffs der *Logistik* steht. Verschiedene Autor:innen u. a. aus dem Kontext der kritischen Geografie und der marxistisch geprägten politischen Ökonomie, aber auch aus den Medienwissenschaften und machtkritisch sowie antikolonial ausgerichteten Strömungen der Kulturtheorie bilden ein vielstimmiges und spannungsreiches Feld, das den Begriff in seinen machtpolitischen und gewaltvollen Dimensionen in den Blick nimmt und einer radikalen Kritik unterzieht.¹ Logistik wird dabei als inhärent koloniale und imperiale Machttechnik begriffen, die auf globalem Maßstab mit der Zirkulation und Verwertung von Kapital, Waren, Körpern und Informationen befasst ist und die konstitutiv für vieldimensionale Ausbeutungs- und Herrschaftsverhältnisse im »Supply Chain Capitalism«² ist.

Ein so verstandener Logistikbegriff, so möchte ich im Folgenden vorschlagen, ist nicht nur als Gegenstand der genannten wissenschaftlichen Debatten produktiv, sondern auch für die Auseinandersetzung mit musealen Ausstellungspraktiken. Dafür werde ich zunächst das im Begriff der Lo-

1 Vgl. u. a. Deborah Cowen: *The Deadly Life of Logistics: Mapping Violence in Global Trade*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2014; Charmaine Chua/Martin Danyluk/Deborah Cowen/Laleh Khalili: »Introduction: Turbulent Circulation: Building a Critical Engagement with Logistics«, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 36 (2018) 4, S. 617-629; Sandro Mezzadra/Brett Neilson: »Operations of Capital«, in: *South Atlantic Quarterly* 114 (2015) 1, S. 1-9; Stefano Harney/Fred Moten: *Die Undercommons: flüchtige Planung und schwarzes Studium*, Wien: transversal texts 2016.

2 Anna Tsing: »Supply Chains and the Human Condition«, in: *Rethinking Marxism* 21 (2009) 2, S. 148-176.

gistik angelegte Spannungsverhältnis zwischen der scheinbar fluiden Zirkulation von Waren, oft mit dem Begriff des »Flow«³ bezeichnet, und den in der materiellen Manifestation dieser Zirkulation angelegten Friktionen herausarbeiten. Am Beispiel einer konkreten Ausstellungssituation im Antwerpener Museum aan de Stroom (MAS) werde ich sodann aufzeigen, wie dieses Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Materialität bzw. Flow und Friktion als Ausgangspunkt musealer Praxis theoretisiert werden kann und welche Perspektiven der Kritik es eröffnet. Ausgehend von Stefano Harneys und Fred Motens *The Undercommons*⁴ werde ich schließlich eine Perspektive vorschlagen, die die Position des Subjektes innerhalb der logistischen Zirkulation in seiner kolonialen Dimensionierung problematisiert sowie nach dessen Verortung im Ausstellungskontext fragt.

Logistische Flows zwischen Abstraktion und Materialität

Der Begriff der Logistik verweist im alltäglichen Sprachgebrauch auf ein fast mystisches Gefüge von Infrastrukturen und Praktiken, die Materie in Bewegung versetzen und in präzise gesteuerten Strömen um die Welt fließen lassen. Wie von Geisterhand lassen sie Waren auf unserer Türschwelle erscheinen, die sich gestern noch in einem hunderte Kilometer entfernten Lagerhaus befanden und erst vorgestern in einer Fabrik am anderen Ende der Welt zusammengesetzt wurden. Logistik wird dabei als »seamless system of instantaneous flow and total functional integration«⁵ imaginiert, das sich über die materielle Welt der physischen Geografien, Architekturen und Infrastrukturen legt und in dem sich jener »Horizont eines vernetzten, a-historischen Raumes der Ströme«⁶ zu realisieren scheint, den Manuel Castells Ende der 1990er Jahre als räumliches Paradigma der Postmoderne heraufziehen sieht. Jasper Bernes

3 Clare Lyster: »Storage Flows: Logistics as Urban Choreography«, in: *Harvard Design Magazine* (2016), www.harvarddesignmagazine.org/issues/43/storage-flows-logistics-as-urban-choreography [Zugriff am 24.10.2023]; Markus Hesse: »Logistics: Situating Flows in a Spatial Context«, in: *Geography Compass* 14 (2020) 7, <https://doi.org/10.1111/gec3.12492> [Zugriff am 24.10.2023].

4 Harney/Moten: *Die Undercommons* (Anm. 1).

5 Chua u. a.: »Introduction« (Anm. 1), S. 623.

6 Manuel Castells: *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft*, Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS 2017, S. 520.

fasst diese hochgradig ideologische Vorstellung der absoluten Mobilität und Kontrolle pointiert zusammen: »Logistics turns solids into liquids, [...] taking the movement of discrete elements and treating them as if they were oil in a pipeline, flowing continuously at precisely adjustable pressures.«⁷ In diesem Sinne korreliert Logistik mit einer, wenn nicht *der* zentralen Imagination des globalisierten Kapitalismus, beruht sie doch auf einer Logik der Verflüssigung und Vernetzung, die Waren und Menschen, elektrischen Impulsen in einer Glasfaserleitung gleich, fast losgelöst von materieller Raumzeit in präzise steuerbare Kreisläufe der Zirkulation integriert.

Bei genauerem Hinsehen ist jedoch augenscheinlich, dass die als fluide, fast immateriell imaginierten logistischen Ströme in Wahrheit überaus materiell und alles andere als reibungslos sind. Dies zeigte sich etwa im Sommer 2021, als der Containerfrachter *Ever Given* den Suezkanal für mehrere Tage unpassierbar machte und in der Folge langanhaltende Lieferengpässe verursachte. Die Ströme der Waren sind keine abstrakten Flows, es wird Materie bewegt – oder eben nicht, mit allen daraus folgenden Konsequenzen.⁸ In aller Brutalität zeigt sich diese materielle Dimension der Logistik, wenn nicht Dinge, sondern Menschen bewegt werden, sei es in den zunehmend logistisch organisierten Regimen von Migration und Flucht⁹, aber auch *innerhalb* der Ströme der Dinge, die von extrem prekarisierter und hochgradig rassifizierter menschlicher Arbeit auf Schiffen, in LKWs oder in den immer weiter ausufernden Fulfillment-Zentren der Logistikunternehmen am Laufen gehalten werden.¹⁰

7 Jasper Bernes: »Logistics, Counterlogistics and the Communist Prospect«, in: Anonym (Hg.): *Short Circuits – A Counterlogistics Reader*, o. O.: No New Ideas 2015, S. 18–54, hier S. 29.

8 Vgl. Nicky Gregson/Mike Crang/Constantinos N. Antonopoulos: »Holding Together Logistical Worlds: Friction, Seams and Circulation in the Emerging Global Warehouse«, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 35 (2017) 3, S. 381–398.

9 Vgl. Manuela Bojadžijev: »The Spirit of Europe« Differential Migration, Labour and Logistification«, in: Giorgio Grappi (Hg.): *Migration and the Contested Politics of Justice*, o. O.: Routledge 2021, <https://doi.org/10.4324/9781003022572> [Zugriff am 24.10.2023]; Julie Y. Chu: »Boxed In: Human Cargo and the Technics of Comfort«, in: *International Journal of Politics, Culture, and Society* 29 (2016) 4, S. 403–421, <https://doi.org/10.1007/s10767-016-9239-1> [Zugriff am 24.10.2023].

10 Vgl. Johanna Markkula: »Containing Mobilities: Changing Time and Space of Maritime Labor«, in: *Focaal* 89 (2021), S. 25–39; Jake Alimahomed-Wilson/Ellen Reese (Hg.): *The Cost of Free Shipping Amazon in the Global Economy*, London: Pluto Press 2020; Edna Bonacich/Jake B. Wilson: *Getting the Goods: Ports, Labor, and the Logistics Revolution*, Ithaca/N.Y.: Cornell University Press 2008.

Die tatsächliche Manifestation der logistischen Ströme von Waren und Kapital deckt sich also mitnichten mit der Vorstellung eines glatten Netzwerksraums der abstrakten Konnektivität und reibungslosen Zirkulation. Ein genaueres Hinsehen offenbart vielmehr die in den scheinbaren Flows angelegten »hidden relations of production«, wie die Anthropologin Anna Tsing schreibt: »the making of the objects and subjects which circulate, the channels of circulation, and the landscape elements that enclose and frame those channels.«¹¹ Diese materiellen Dimensionen bleiben einem von Zirkulation und Flow bestimmten Logistik-Verständnis verborgen, zeigen sich aber in dem, was Tsing an anderer Stelle als Friktionen bezeichnet: »the awkward, unequal, unstable, and creative qualities of interconnection across difference.«¹² Im Kontext von Logistik bildet der Begriff der Friktion einen Gegenbegriff zu denen des Flows und der Zirkulation. Wo Friktionen auftreten, bricht das ideologische Bild des sich über die materielle Realität legenden Netzes der Ströme zusammen, werden Subjekte und Räume – oft gewaltvoll – modifiziert und treten zueinander und zu ihrer Umwelt in Beziehung. Friktionen zeigen sich dabei als konfliktreiche, oft irrationale, in jedem Falle aber materielle Konsequenzen nach sich ziehende Reibungs-, Begegnungs- und Verbindungspunkte, die die logistisch zusammengehaltenen, rhizomatischen Netzwerke des globalisierten Kapitalismus ausmachen.

Musealisierung von Logistik

Diese Form der konfliktreichen, durch globale Lieferketten realisierten Verbindungen, so möchte ich argumentieren, ist nicht nur Gegenstand eines lebhaften akademischen Diskurses, sondern resoniert zunehmend auch im Bereich ästhetischer und insbesondere musealer Praxis. Was im Bereich der Kunst bereits mit Allan Sekulas Arbeiten ab Mitte der 1990er Jahre begann¹³, eine kritische Reflexion von Fragen der Logistik und ihrer politöko-

11 Anna Tsing: »The Global Situation«, in: *Cultural Anthropology* 15 (2000) 3, S. 337.

12 Anna Lowenhaupt Tsing: *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton/N. J.: Princeton University Press 2005, S. 4.

13 Vgl. Jan Baetens/Hilde van Gelder (Hg.): *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Leuven: Leuven University 2006; Holger Kuhn: »Deterritorialization – Liquidity – Networks: Allan Sekula's Critique of Flow«, in: Marcel Finke/Kassandra Nakas (Hg.): *Fluidity: Materials in Motion*, Berlin: Reimer 2022, S. 39–58.

nomischen und sozialen Implikationen also, zeigt sich seit einigen Jahren verstärkt auch in technik- und kulturhistorischen sowie insbesondere maritimen Museen.¹⁴

Eines dieser Museen, die die welterzeugende Dimension logistischer Zirkulation (mindestens implizit) zu ihrem Gegenstand machen, ist das Museum aan de Stroom in Antwerpen, das 2011 als Zusammenlegung des Ethnografisch Museum Antwerpen, des Volkskundemuseum, des Nationaal Scheepvaartmuseum (dt.: ›Schifffahrtsmuseum‹) sowie Teilen des kunstgewerblichen Museum Vleeshuis gegründet wurde. Aufbauend auf der von diesen Institutionen übernommenen und entsprechend heterogenen Sammlung verfolgt das MAS seither den Anspruch, die globale Vernetzung Antwerpens nachvollziehbar zu machen, wobei insbesondere dem Hafen als Knotenpunkt dieser Vernetzung eine herausragende Rolle zugeschrieben wird. Paradigmatisch für diese narrative Ausrichtung steht der Slogan des Museums, »Antwerp in the World and the World in Antwerp«¹⁵.

Für die hier einzunehmende logistiktheoretische Perspektivierung ist insbesondere die Ausstellung *Freight – About the Port, People and Cargo* von Interesse, die im November 2021 als aktuell jüngste der fünf semipermanenten Ausstellungen des Hauses eröffnet wurde. *Freight* rückt die Geschichte des Antwerpener Hafens und des Seehandels in den Mittelpunkt und stellt, ausgehend von den über die Jahrhunderte durch den Antwerpener Hafen bewegten Waren, die Frage nach der globalen Involviertheit und Vernetztheit der Stadt. Im Einführungstext der Ausstellung wird dieser Ansatz wie folgt formuliert:

Freight will lead you through the eventful history of contacts between Antwerp and the world. [...] What cargoes travelled in and out of the city over the centuries? Who left Antwerp and who made it their home? And who did they come into contact with on their overseas voyages?

14 Vgl. Robin Ostow: »The Museum as a Model for a Human Rights-Based Future: The International Slavery Museum, Liverpool, UK«, in: *Journal of Human Rights Practice* 12 (2021) 3, S. 620–641; Alice Mah: *Port Cities and Global Legacies: Urban Identity, Waterfront Work, and Radicalism*, Basingstoke/Hampshire: Palgrave Macmillan 2014.

15 Elena Montanari: »Museum Aan de Stroom – MAS«, in: Luca Basso Peressut u. a. (Hg.): *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Vol. 2, Milano: Mela Books 2013, S. 494–503.

Die Ausstellung erzählt also eine Geschichte der Konnektivität entlang von Warenwegen und der darüber etablierten Begegnungen und Verbindungen. Zu diesem Zweck ist der Hauptraum der Ausstellung in sechs Abschnitte, sog. *Docks*, unterteilt. Jeder davon behandelt dabei einen bestimmten zeitlichen Abschnitt, beginnend mit der Frühgeschichte der Stadt im 9. Jh. und endend mit dem modernen Containerhafen. Ausgehend von den zum jeweiligen Zeitpunkt existierenden Handelsrouten wird die globale Vernetztheit Antwerpens dargestellt, indem aufgezeigt wird, welche Waren wie und wohin bewegt wurden und welche sozialen, kulturellen und politischen Phänomene im Kontext dieser Bewegung der Waren implementiert wurden.

Exemplarisch möchte ich im Folgenden das Dock mit der Überschrift *Exploitation and Violence* näher beleuchten, welches die koloniale Ausbeutung des Kongos von der gewaltsamen Inbesitznahme durch König Leopold II. 1885 bis zur formalen Unabhängigkeit der Demokratischen Republik Kongo im Jahr 1960 behandelt. Um zu zeigen, wie die im narrativen Fokus des MAS stehende globale Kontaktgeschichte mit dem oben umrissenen Verständnis von Logistik als gleichzeitig abstrahierender wie materieller Technologie der Zirkulation korrespondiert, fokussiere ich dabei auf drei Objektgruppen (Abb. 1):

Zunächst ist ein Arrangement mehrerer Schiffsmodelle zu nennen, welches die rechte Seite des Docks dominiert. Sie alle sind Replika sogenannter »Kongo-Boote«, also Schiffe, die im Linienverkehr zwischen Antwerpen und verschiedenen kongolesischen Häfen im Einsatz und auf der Rückfahrt mit Produkten der gewaltvollen kolonialen Extraktion beladen waren.

Diese Güter finden sich sodann als zweites Element in mehreren Displays auf der gegenüberliegenden Flanke des Docks. Hier sind eine Reihe von Gebinden mit Kautschuk, Palmöl, Kupfer und Tabak sowie mehrere Elefantenstoßzähne zu sehen, aber auch einige rituelle Masken und Waffen kongolesischer Provenienz, die Anfang des 20. Jh. auf den kolonialen Handelsrouten in die Sammlung des ethnografischen Museums gelangten. Auch in der Vitrine findet sich eine *Chicotte*, eine aus Nilpferdleder geflochtene Peitsche, die in der Objektbeschriftung als »the symbol of colonial violence« beschrieben wird.

Als drittes Element ist schließlich an der Stirnseite des Docks ein didaktisches Objekt platziert, das sich in abgewandelter Form in jedem der sechs Docks wiederfindet. Es handelt sich um einen leuchtenden Globus, auf dem die Meere als weiße, die Landmassen als schwarze Flächen und die zum behandelten historischen Zeitpunkt existierenden Handelsrouten als rote Linien zwischen den Kontinenten dargestellt werden.



Abb. 1: Blick in das Dock *Exploitation and Violence*, 2022 (Foto: Melcher Ruhkopf).

Ich möchte an dieser Stelle weniger auf die einzelnen Objekte, ihre Provenienz oder ihre szenografische Inszenierung eingehen. Vielmehr möchte ich die Frage aufwerfen, welche Ebenen des eingangs aufgezeigten Spannungsfeldes zwischen abstrakten (Waren-)Flows und ihrer materiellen, friktionsreichen Realisierung die drei Objektgruppen jeweils adressieren und was auf epistemologischer und narrativer Ebene geschieht, wenn sie im Ausstellungskontext aufeinandertreffen.

Konkret, so möchte ich argumentieren, adressieren die drei Objektgruppen drei Ebenen der logistischen Konnektivität. So verweisen die exemplarisch ausgestellten Waren auf die *bewegten* Entitäten der Logistik, die Objekte der logistischen Zirkulation. Die Schiffsmodelle repräsentieren demgegenüber die *bewegenden* Entitäten, verweisen also auf die Technologie, die logistische Bewegung ermöglicht und realisiert.¹⁶ Der Globus schließlich stellt die Topologie dieser Bewegung dar. Die von allen materiellen Hindernissen befreite, zu schwarzen und weißen Flächen vereinheitlichte Oberfläche repräsentiert dabei einen idealisierten Raum der Zirkulation, in dem sich die logistischen Routen als abstrakte Linien entfalten. Die drei Objektbenen

16 Zum Verhältnis bewegter und bewegender Entitäten vgl. auch Moritz Frischkorn: *More-Than-Human Choreography: Handling Things between Logistics and Entanglement*, Bielefeld: transcript 2023.

mobilisieren somit eine Imagination von Logistik, die materielle Artefakte des Warentransports – die Schiffsmodelle und Waren – zum Ausgangspunkt nimmt und davon ausgehend auf die globale Vernetztheit verweist, die durch diese Technologien und durch die Bewegung der Waren etabliert wird.

Die Abschaffung des Subjekts im Strom der Dinge

Das Wissen über Logistik, das sich in diesem Nebeneinander der Objekte formiert, bewegt sich in dem eingangs eingeführten Spannungsfeld zwischen Materialität und Abstraktion, wirkt dabei jedoch auf eigentümliche Weise verdinglicht, fast schematisch. Das Nebeneinander der reinen Topologie auf dem Globus und ihrer materiellen Manifestation in Form von Schiffen und Waren evoziert eine Dichotomie von abstrakter Konnektivität und materieller Bewegung, die die ebenso weiterzeugende wie gewaltvolle Dimension der Logistik, die über die bloße Mobilisierung von Waren weit hinausreicht, verdeckt.

Dies ist umso fataler angesichts der Tatsache, dass es sich hier nicht um irgendwelche Güter handelt, sondern um solche, die unter extrem gewaltvollen Umständen produziert und ins Museum verbracht wurden, dass also die Logistik eines Warenstroms erzählt wird, der sich unmittelbar aus dem Blut kolonisierter Menschen speist. Von diesen in den kolonialen Wertschöpfungsketten aufgeriebenen Menschen sind in den Objektdisplays indes nur wenig Spuren zu sehen, die Subjekte der Logistik bleiben verborgen hinter der technokratischen Ästhetik der Schiffsmodelle und der Oberfläche der Waren, verschwinden in der Abstraktion der Netzwerke und Flows.

Damit ist auf eine konstitutive Eigenschaft der Logistik verwiesen: die tendenzielle Abschaffung des Subjekts, die Bereinigung des »Güterfluss[es] von ›menschlicher Zeit‹ und ›menschlichem Fehler‹«¹⁷, wie Stefano Harney und Fred Moten es in ihrem Buch *The Undercommons* formulieren. Für sie liegt der Ursprung der modernen Logistik nicht, wie weithin in der Literatur beschrieben, in der napoleonischen Kriegsführung im 19. Jahrhundert oder den ökonomischen Umwälzungen der 1960er und 1970er Jahre, die häufig als »logistics revolution«¹⁸ beschrieben werden. Sie führen ihre Genealogie viel-

17 Harney/Moten: *Die Undercommons* (Anm. 1), S. 109.

18 W. Bruce Allen: »The Logistics Revolution and Transportation«, in: *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 553 (1997) 1, S. 106-116.

mehr zurück zu den kolonialen Gewaltlogiken des Versklavungshandels, in denen sie die logistischen Praktiken der Inwertsetzung und Koordination von Bewegung sowie der strategischen Auslöschung von Subjektivität und Menschlichkeit historisch angelegt sehen:

Woher hat die Logistik diese Ambition, Körper, Objekte, Affekte und Information zu verbinden, ohne Subjekte, ohne die Formalität der Subjekte, so als könnte sie die informelle, konkrete und generative Unbestimmtheit des materiellen Lebens souverän regieren? In Wahrheit ist die moderne Logistik gerade so entstanden. [...] Die moderne Logistik wird mit der ersten großen Bewegung von Waren begründet, jenen Waren, die sprechen konnten. Sie wurde im atlantischen Sklav_innenhandel begründet, gegen die atlantische Sklav_in begründet.¹⁹

Der verflüssigte, scheinbar immaterielle Strom der Waren, dessen Herstellung und Aufrechterhaltung der konstitutive Zweck der Logistik ist, hat seinen genealogischen Fluchtpunkt also in einem historischen Moment der kolonialen, entmenslichenden Gewalt, welches sich bis in die Gegenwart fortschreibt: in den Geografien der Ausbeutung, die sich entlang kolonialer Raumordnungen manifestieren, und in einer Logik der logistischen Zirkulation, die Subjekte dem Strom der Dinge unterordnet und so selbst zu Objekten macht.

Indem die Ausstellung das koloniale Subjekt zwischen den Objekten, Technologien und Topologien der Logistik verschwinden lässt, wiederholt sie in gewisser Weise dessen gewaltvolle Abschaffung. Vielleicht, so ließe sich spekulieren, ist diese Abschaffung sogar die Voraussetzung dafür, dass das Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Materialität nicht kollabiert, sondern stabil ist und sogar produktiv gemacht werden kann. Die eingangs beschriebenen Friktionen innerhalb der logistischen Ströme zeigen sich hier in ihrer brachialsten Form, wenn sie Subjekte aufreihen und zermahlen, bis sie in der reibungslosen Zirkulation von Waren und Kapital kein Hindernis mehr sind. Nur da, wo Subjektivität keine Rolle spielt, können Waren verflüssigt und durch metaphorische Pipelines gejagt werden, gelingt die Reduktion der materiellen Bewegung von Dingen auf Punkte und Verbindungslinien, die die idealisierte Oberfläche des Globus umspannen.

19 Harney/Moten: *Die Undercommons* (Anm. 1), S. 110f.

Fazit: Logistik des Musealen

Der Begriff der Logistik verweist auf das Spannungsfeld zwischen abstrakten Flows von Waren, Arbeit und Kapital auf der einen und ihrer materiellen, friktionsreichen Realisierung auf der anderen Seite, das eine zentrale Stelle im globalisierten Kapitalismus und seiner Imagination besetzt. Dieses Spannungsfeld zwischen Flow und Friktion, so habe ich zu zeigen versucht, bildet gleichzeitig einen Fluchtpunkt musealer Praxis, insbesondere, wenn diese mit der Darstellung eben jener Formen der Zirkulation und Konnektivität befasst ist, die im Begriff des Logistischen angelegt sind. Dabei kommt es zu einem Moment der Auflösung des Subjektes in den logistischen Strömen sowie ihrer musealen Darstellung, das einerseits in der Praxis des Ausstellens verortet ist, andererseits jedoch in ihrem Gegenstand, der logistischen Zirkulation selbst, begründet liegt.

Diese Ausführungen stellen keine individuelle Kritik an der spezifischen Ausstellung des MAS dar, welche auf didaktischer Ebene an mehreren Stellen durchaus um die Sichtbarmachung von subjektiven, auch kritischen Perspektiven bemüht ist. So sind etwa an verschiedenen Stellen Video-Interviews mit Expert:innen unterschiedlicher Felder zu sehen, die zumindest teilweise explizit antirassistische Perspektiven auf die verhandelten Themen formulieren. Diese kleinen Momente der kritischen Kontextualisierung habe ich in meiner Betrachtung bewusst zurückgestellt, um ein generelles Problem bei der musealen Darstellung von globalen Verflechtungen und logistischer Zirkulation herauszuarbeiten. Ich möchte eine Perspektive der Problematisierung anbieten, die das Verhältnis zwischen einer abstrakten Idee der Vernetzung und ihrer materiellen, oft gewaltvollen Manifestation adressiert und die sichtbar macht, wie sich dies in musealen Kontexten widerspiegelt und fortschreibt. Der Begriff der Logistik soll so als »epistemic instrument«²⁰ produktiv gemacht werden, mit dessen Hilfe bestimmte operative Logiken freigelegt und kritisiert werden können, die weniger im Ansatz einzelner Museen als vielmehr in der Logik der Institution Museum als solche begründet sind.

Damit verbunden ist auch eine spezifische Kritik an einer spezifisch modernen Episteme, deren Ursprung, folgt man Harney und Moten, ebenso mit dem atlantischen Versklavungshandel zusammenfällt wie der der lo-

20 Bojadžijev: »The Spirit of Europe« (Anm. 9), S. 177.

gistischen Praktiken des globalen Kapitalismus. Die Verschleppung, Objektifizierung und Dehumanisierung von versklavten Menschen ist demnach nicht nur der »Ursprung moderner Logistik«²¹, sondern die »Verkündigung der Moderne selbst«²² – einer Moderne, deren auf Klassifizierung, Unterscheidung, Hierarchisierung und Objektifizierung beruhende Logiken den Ausgangspunkt für die Entstehung des Museums selbst bilden.²³

Somit ließe sich die Existenz einer Logistik des Musealen behaupten, die nicht nur Dinge und Menschen im Raum anordnet und bewegt, sondern die genau steuert, welches Wissen aus den Archiven freigesetzt wird und zirkuliert, was und wer sichtbar ist und wer nicht, welche Geschichte erzählt wird und welche nicht, einer Logistik, die Subjekte unsichtbar macht, zum Verstummen bringt, zu Objekten macht. Dies soll nicht die Aussparung des Subjektes durch das Museum gleichsetzen mit der unmittelbaren, körperlichen und tödlichen Gewalt der kolonialen Logistik, die in der *Middle Passage* des transatlantischen Versklavungshandels kulminiert. Es geht vielmehr darum, Analogien zu identifizieren zwischen dem Apparat des Museums und dem der Logistik, d. h. aufzuzeigen, wie Momente der historischen Gewalt sich in epistemischer Weise im Museum fortschreiben. Der Begriff der Logistik kann so als Bezugspunkt einer politischen Wissensgeschichte des Ausstellens gesetzt werden, die den Resonanzraum zwischen den kolonialen Gewaltlogiken des modernen Kapitalismus und den Darstellungs- und Wissenspraktiken des Museums problematisiert. Er stellt einen Bezug her zwischen der Art und Weise, wie Dinge und zu Dingen gemachte Menschen verwertet werden, sei es in den Netzen der logistischen Warenzirkulation oder in den Displays und Raumarrangements des Museums. Schlussendlich geht es dabei um die hier nicht zu beantwortende Frage, ob und wie es möglich ist, das welterzeugende, machtvolle Moment logistischer Verbindung im musealen Kontext darzustellen, ohne dass der Blick auf der Oberfläche der Objekte abbricht, sich in der Welt der Waren oder in den Weiten der Abstraktion verliert und dabei die Position des Subjekts – und damit auch die eigene Positionierung – innerhalb der logistischen Ströme zum Verschwinden bringt.

21 Harney/Moten: *Die Undercommons* (Anm. 1), S. 113

22 Ebd.

23 Vgl. Eileen Hooper-Greenhill: *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge 1992; Tony Bennett: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/New York: Routledge 1995.

Wenn Friktionen (un)sichtbar werden

Gestaltung als Teil einer kritischen kuratorischen Praxis

Jona Piehl

Wenn wir im Kontext von Ausstellungen und Museen über Friktionen sprechen, stoßen wir auf unterschiedliche, mehr oder weniger offensichtliche Arten der Friktion: Manche sind systemisch, institutionell begründet, manche organisatorischer oder persönlicher Natur – und damit oft in erster Linie behindernd oder sogar verhindernd. Andere, inhaltliche Konflikte und Reibungen, mögen unbequem sein, können aber oft im Prozess des Ausstellens produktiv gemacht werden als Diskursräume, in denen unterschiedliche Perspektiven benannt und ausgehandelt werden. Daneben gibt es Friktionen, die übersehen werden, weil sie nicht wahrgenommen oder die beteiligten Akteur:innen nicht als solche erkannt werden. Eine solche ›unsichtbare‹ Reibungsfläche nehme ich in diesem Beitrag mit der grafischen Gestaltung von Ausstellungen in den Blick.

Ausstellungen sind ausgesprochen multimodal, sie arbeiten mit Objekten, Texten, Räumen und einer Vielzahl von audiovisuellen Medien; entsprechend vielfältig sind auch die Formen der Wissensproduktion und -rezeption. Praktiken der Gestaltung – von der Ausstellungsarchitektur über die Lichtgestaltung, die audiovisuellen Medien bis hin zur Grafik – spielen hierbei eine wichtige Rolle, sowohl in der Präsentation von Inhalten als auch in der Ausbildung originärer, mediumspezifischer Erzählformate.¹ Die grafische Gestaltung, auf die ich mich hier konzentriere, liefert dabei klar

1 Auch wenn die Definition der Ausstellung oder des Mediums Ausstellung als Erzählung durchaus zu diskutieren ist (vgl. beispielsweise Ariane Karbe: »Ausstellungen erzählen«, in: Michael Schimek (Hg): *Mittendrin. Das Museum in der Gesellschaft: Festschrift für Uwe Meiners*, Cloppenburg: Stiftung Museumsdorf Cloppenburg 2018, S. 291-296), spreche ich im Folgenden von der Ausstellungserzählung, da insbesondere Konzepte wie das der *Storyworld* in der Analyse gestalterischer Elemente und ihres Verhältnisses zu den übrigen

zu benennende visuelle Elemente, beispielsweise in Form von Illustrationen oder fotografischen Abbildungen oder dem Layout und Satz von Texttafeln. Die Aufmerksamkeit liegt hier häufig vor allem bei der Umsetzung. Mit anderen Worten: Die Prozesse und Entscheidungen der grafischen Gestaltung werden hauptsächlich unter formalen Aspekten betrachtet und im Bereich (und der Arbeitsphase) der Ausstellungsproduktion verortet. Dabei stellt die grafische Gestaltung darüber hinaus auch Methoden der Analyse und der Interpretation zur Verfügung, wenn beispielsweise schematische Darstellungen dazu dienen, Informationen räumlich, zeitlich oder konzeptionell zueinander in Bezug zu setzen, oder wenn über typografische Auszeichnungen Mehrstimmigkeit gekennzeichnet wird. Allerdings wird dieses methodische, kritische Potenzial *gestalterischer Praxis*² oft nicht als solches wahrgenommen. Das ist in zweierlei Hinsicht problematisch: Einerseits bleiben so entscheidende Werkzeuge der Kommunikation ungenutzt und andererseits besteht bei dem Blick auf Gestaltung als eine Reihe primär formaler Entscheidungen auch die Gefahr, dass die grafische Gestaltung ungeplant die inhaltliche Arbeit unterwandert. Ich möchte argumentieren, dass grafische Gestaltung als integraler Bestandteil kuratorischer Praxis verstanden werden muss, nicht zuletzt, da eine kritische Gestaltungspraxis auch entscheidend dazu beitragen kann, inhaltliche Reibungen in der Ausstellung für Besucher:innen sichtbar zu machen.³ Dafür ist ein präziser Umgang mit den unterschiedlichen visuellen Elementen in Ausstellungen, mit ihren Merkmalen und Funktionen nötig sowie eine Verschiebung der Perspektive, nämlich vom Blick auf Gestaltung als Resultat hin zu einem Blick auf Ge-

Komponenten der Ausstellung produktiv werden, vgl. Jona Piehl: *Graphic Design in Museum Exhibitions: Display, Identity and Narrative*, Abingdon: Routledge 2021.

- 2 Der Begriff einer kritischen gestalterischen Praxis ist vielfältig: Während Michael Rock (vgl. Michael Rock: »Designer as Author«, in: ders. (Hg.): *Multiple Signatures*, New York: Rizzoli 2013) sich vor allem auf Fragen von Autorenschaft und gestalterischem Ausdruck konzentriert, liegt das Augenmerk zunehmend auch auf der politischen Dimension von Gestaltung, vgl. beispielsweise Ruben Pater: *The Politics of Design*, Amsterdam: BIS Publishers 2019; Carl di Salvo: *Adversarial Design*, Cambridge MA: MIT Press 2012. In diesem Kontext nehmen Peter Hall und Patricio Dávila insbesondere die Strategien des Informationsdesigns als Methoden der Analyse und der Interpretation in den Blick, vgl. Peter Hall & Patricio Dávila: *Critical Visualization: Rethinking the Representation of Data*, London: Bloomsbury 2023.
- 3 Vgl. Jona Piehl: »Visual Interventions: Exhibition Graphic Design as Critical Practice«, in: Kate Guy/Hajra Williams/Claire Wintle (Hg.): *Histories of Exhibition Design in the Museum: Makers, Process, and Practice*, Abingdon: Routledge 2023, S. 237-254.

staltung als Prozess. Gestaltung wird hier also nicht nur als Ergebnis einer Tätigkeit verstanden, sondern bezieht die Praxis und Tätigkeit, das Gestalten an sich, mit ein.

Gestaltung als Akteurin der Ausstellung

Um diese Perspektivverschiebung vorzunehmen, ist es sinnvoll, zunächst den Blick auf die Ergebnisse gestalterischer Praxis und ihre Verwendung in Ausstellungen zu richten. Auch wenn die einzelnen Komponenten der Ausstellung und ihre Wirkung auf das Ausstellungserlebnis kaum voneinander zu trennen sind, beziehe ich mich hier mit Blick auf visuelle Elemente explizit nicht auf die Exponate selbst oder den architektonischen Raum, sondern spreche speziell von den unterschiedlichen Elementen der visuellen Kommunikation, die in Ausstellungen und Museen eingebracht werden (Abb. 1). Für eine analytische Betrachtung ist es hilfreich, von drei Gruppen grafischer Objekte auszugehen, der *Ausstellungsgrafik*, der *Orientierung* im Raum und jenen Elementen, die die Identität der Institution verkörpern (*Außenkommunikation/institutionelle Identität*). *Ausstellungsgrafik* umfasst dabei alles, was mit den Inhalten zu tun hat. Diese Elemente haben sich traditionell aus der Beschriftung heraus entwickelt, d. h. der Benennung mehr als der Interpretation,⁴ sie erfüllen aber in heutigen Ausstellungen weitaus vielfältigere Rollen. Auch wenn die genretypischen Elementgruppen der Objektbeschriftungen und Raumtexte immer noch in der Überzahl sind, gibt es in Museen eine große Bandbreite von weiteren visuellen Elementen, beispielsweise im Bereich der Großgrafiken. Zu den *Orientierungselementen* gehören alle visuellen Mittel, die Besucher:innen den Zugang zum Ort ›Museum‹, bzw. ›Ausstellung‹, erleichtern, darunter Richtungsangaben, Raumbezeichnungen oder Übersichtspläne. Die dritte Gruppe umfasst jene Elemente, die primär dazu dienen, die Institution und ihre Aktivitäten zu kommunizieren. Hierzu zählen beispielsweise Poster, Eintrittskarten und Schlüsselanhänger, wobei auch oft die orientierenden Elemente genutzt werden, um vor Ort die Identität des Museums zu betonen. Auch die *Ausstellungsgrafik* kann in die Kommunikation der Institution einbezogen werden, z. B. wenn eine Haus-

4 Vgl. beispielsweise Frederick John North: *Museum Labels: Handbook for Museum Curators*, London: Museums Association 1957.

schrift nicht nur auf Briefbögen, sondern eben auch auf Objektbeschriftungen zum Einsatz kommt. Eine Kategorisierung nach der Art der grafischen Elemente lässt sich daher kaum trennscharf vornehmen.

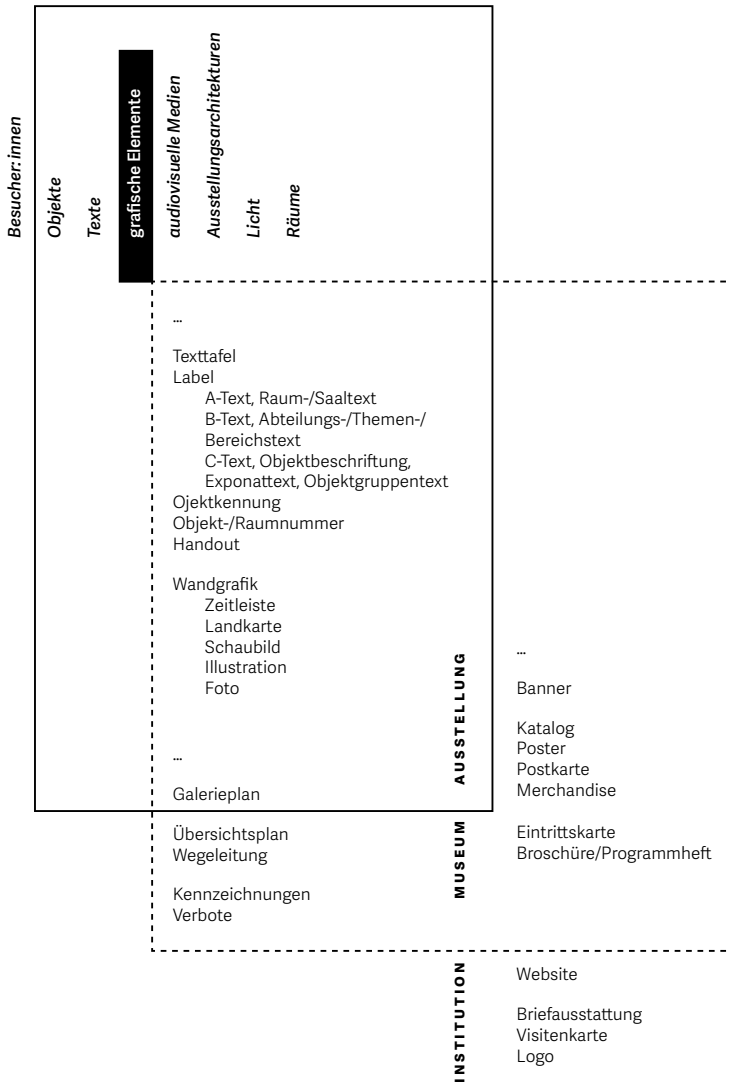


Abb. 1: Ergebnisse gestalterischer Praxis in Ausstellungen und Museen.

Aufgaben und Funktionen grafischer Objekte

Eine zweite Möglichkeit der Beschreibung bezieht sich auf die Funktion eines grafischen Objektes und die damit verbundenen Kriterien, die zu seiner Bewertung angelegt werden. Diese lassen sich für die *orientierenden Elemente* relativ klar formulieren: Hier geht es um Funktionalität und Effizienz. Die Informationen stehen inhaltlich im direkten Bezug zu ihrem räumlichen Kontext, werden aber in der Regel nicht ortspezifisch, sondern mit dem Ziel der richtigen, schnellen Übermittlung stark systematisiert gestaltet. Das heißt, unterschiedliche Gruppen von Inhalten werden hinsichtlich ihrer typografischen Gestaltung, Größe, Materialität und Produktionsform einheitlich organisiert, sodass gleiche Arten von Informationen immer identisch aussehen. Mit Blick auf Lesbarkeit stehen Themen wie Schriftwahl und -größen sowie Lesehöhen und -entfernungen hierbei besonders im Vordergrund, da gerade bei der räumlichen Kommunikation die Einschränkungen aufgrund von Lichtverhältnissen und variablen Leseentfernungen große Herausforderungen für eine inklusive Gestaltung, in der die Bedürfnisse von möglichst vielen Besucher:innen abgebildet werden, darstellen.

Ausstellungsgrafik ist hier deutlich komplexer: Einerseits sollen Informationen sehr unterschiedlicher Art und von unterschiedlichem Umfang in Verbindung zu den ausgestellten Exponaten gezeigt und lesbar gemacht werden – von der rein textlichen Beschreibung des ausgestellten Objekts bis hin zur umfassenden Kontextualisierung mit Inhalten, die weit über das Exponat selbst hinausgehen. Ausstellungsgrafiken dieser Art finden sich beispielsweise in Form von Karten und Zeitleisten, Schaubildern und Infografiken oder typografischen Umsetzungen von Zitaten oder Interviews. Andererseits sind die Erwartungen an die Funktion dieser grafischen Objekte weit weniger eindeutig als bei denen der räumlichen Orientierung. Zwar gelten die gleichen Anforderungen hinsichtlich der Zugänglichkeit von Informationen und daher beeinflussen auch hier Themen wie die Lesbarkeit von Schriften, Schriftgrößen und Farbkontrasten wie auch die Vereinheitlichung der Elemente, oft beschrieben als Systeme aus A-, B- und C-Texten oder Raum-, Bereichs- und Exponattexten, alle gestalterischen Entscheidungen.⁵ Allerdings geht es bei der Ausstellungs-

5 Vgl. beispielsweise Roger Miles: *The Design of Educational Exhibits*, London: Routledge 1988; Evelyn Dawid/Robert Schlesinger (Hg.): *Texte in Museen und Ausstellungen: Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld: transcript Verlag 2002.

grafik nicht allein um transaktionelle, sondern auch um erzählerische Inhalte. Ein zu sehr auf die Effizienz der Kommunikation konzentrierter Blick läuft Gefahr, diese erzählende Funktion von Gestaltung, den Einfluss von visuellen Elementen auf die historisch-thematische Verortung von Exponaten, aber auch auf Aspekte wie Stimmung und Atmosphäre oder Spannung außer Acht zu lassen. Wenn jedoch die visuelle Dimension vor allem als Mittel zum Zweck, nämlich der erfolgreichen Übertragung von Informationen und als notwendige Hülle der zu vermittelnden Inhalte anstatt als Inhalt an und für sich wahrgenommen wird, wird sie unter Umständen nicht so gezielt eingesetzt, wie es für die jeweilige Ausstellung sinnvoll wäre. Beispielsweise kann eine konsequente Vereinheitlichung der Elementgruppen und der Rückgriff auf stark systematisierte Formate verhindern, dass sich die gestalterische Sprache im Verlauf der Ausstellung mit der Erzählung entwickelt und verändert und so den Rhythmus, die Abwechslung des Erzählens abbildet. Gleichzeitig werden, wenn das Erzählerische des Visuellen nicht bewusst als Akteur der Wissensvermittlung verstanden wird, visuelle Mittel häufig auch nicht hinreichend kritisch in ihrer Wirkung und ihrem Zusammenspiel mit Exponaten und Raum reflektiert. Gestaltung ist nie neutral, jedes visuelle Element beinhaltet eine Entscheidung und trägt über die textlich vermittelten Informationen hinaus weitere Botschaften, die auf die Wahrnehmung der Exponate und der Ausstellung Einfluss haben können.⁶ Im ungünstigsten Fall kann das dazu führen, dass die visuelle gegen die kuratorische Erzählung arbeitet, dass also Konflikte zwischen Text, bzw. Exponat, und grafischer Gestaltung der Präsentation entstehen.⁷

Visuelle Identität als Teil einer sogenannten *Corporate Identity* wurde lange Zeit eher im Kontext von Marken besprochen, aber auch für Museen wird die Außendarstellung immer wichtiger und die Professionalisierung von Institutionen ist zunehmend auch an den gestalterischen Auftritt gekoppelt.⁸ Ziel einer visuellen Identität ist es, über die unterschiedlichen Be-

6 Vgl. Malcolm Barnard: *Graphic Design as Communication*, London: Routledge 2005.

7 Für eine ausführliche Diskussion des Zusammenspiels der unterschiedlichen Funktionen von Ausstellungsgrafik und insbesondere des Verhältnisses von grafischer Systematik und visueller Erzählung vgl. Piehl: *Graphic Design in Museum Exhibitions* (Anm. 1).

8 Anja Dauschek betont die Notwendigkeit von Museen, sich diesbezüglich zu positionieren, besonders mit Blick auf einen gesteigerten Wettbewerb zwischen Museumsinstitutionen und der Ausweitung von Programmen und Aktivitäten, vgl. Anja Dauschek: »Museumsidentitäten – Corporate Identity für Museen. Rückblick und Ausblick«, in: Matthias Dreyer/Rolf Wiese (Hg.): *Mit gestärkter Identität zum Erfolg: Corporate Identity für Museen*, Ehestorf:

reiche hinweg Kommunikation so zu ordnen, dass sich ein einheitliches, kohärentes Bild ergibt. Dieser Prozess der bewussten Artikulierung wird oft als *Branding* bezeichnet, wobei ›visuelle Identität‹ hierbei neben ›Verhalten‹ und ›Produkt‹ nur eine Facette beschreibt.⁹ War ›visuelle Identität‹ früher häufig auf die Entwicklung eines Logos reduziert, so sind Erscheinungsbilder heute systematischer angelegt, sie umfassen neben Wort- und Bildmarken in der Regel auch Leitlinien zur Auswahl und zum Einsatz von Schriften, zum Layout, zu Farbpaletten, Bildelementen und anderen visuellen Merkmalen. Eine gute visuelle Identität erscheint stimmig und ist klar als solche zu erkennen, Kriterien der Bewertung sind eine visuelle Attraktivität sowie die Wiedererkennbarkeit der Institution über unterschiedliche mediale Formate hinweg. Insofern scheint es durchaus schlüssig, die visuelle Identität auf alle im Museum eingesetzten grafischen Elemente auszuweiten: Das Orientierungssystem macht die Institution am Ort für die Besucher:innen sichtbar und die Ausstellung wird als das offensichtliche ›Produkt‹ der Institution gekennzeichnet. Während sowohl ein Blick auf die primär funktionale Ausstellungsgrafik als auch auf die Gestaltung von Ausstellungen allein nach den Vorgaben des Erscheinungsbilds dazu führen könnte, dass das Potenzial medienspezifischer Erzähltechniken und die Möglichkeiten einer themenspezifischen Umsetzung ungenutzt bleiben, so ergeben sich in Bezug auf die institutionelle Identität und ihre visuelle Präsenz in der Ausstellung über die Ausstellungsgrafik vor allem auch Fragen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen den Inhalten und der Institution als Autorin oder Herausgeberin. Wie sichtbar ist die Institution und in welchem Maße macht sie sich die Äußerungen in der Ausstellung zu eigen oder lässt Raum für andere Sichtweisen? So weist Stallabrass in seiner Diskussion der Markenkommunikation der Tate Galleries darauf hin, dass jede Art von Markenentwicklung per se als Prozess zunächst einmal bejahend sei und sein müsse.¹⁰ Bei der Markenentwicklung gehe es gerade darum, Widersprüche in der Kommunikation auszuräumen, mit einer Stimme zu sprechen und sich sowohl nach innen als auch außen

Förderverein des Freilichtmuseums am Kiekeberg 2002, S. 11-38. Für eine kritische Einschätzung vgl. Mark Rectanus: *Culture Incorporated: Museums, Artists, and Corporate Sponsorship*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002; Julian Stallabrass: »The Branding of the Museum«, in: *Art History* 37 (2014) 1, S. 148-165.

9 Vgl. Wally Olins: *Brand New: The Shape of Brands to Come*, London: Thames & Hudson 2014.

10 Vgl. Stallabrass: »Branding of the Museum« (Anm. 8).

überzeugend zu präsentieren.¹¹ In einer derart durchgestalteten Marke bleibe per Definition wenig Raum für Dissens oder Selbstkritik. Gerade etwa für Ausstellungsarbeit, die im Umgang mit problematischen Sammlungen Brüche und Verwerfungen sichtbar machen möchte und deren Präsentationen möglicherweise auch eine kritische Haltung zur Institution selbst verkörpern sollen, wäre hier kaum Gestaltungsspielraum. Neben der von Stallabrass beschriebenen Schwierigkeit, in der Homogenität der Marke Vielstimmigkeit und Multiperspektivität abzubilden, ist besonders im Kontext von musealen Sammlungen und Sammlungspräsentationen zu unterstreichen, dass die Gestaltung einer Identität immer auch eine Fixierung bedeutet, auch wenn Museen ihre visuellen Erscheinungsbilder periodisch aktualisieren, so nach grundlegenden Umbauten oder Leitungswechseln. Für eine kritische Ausstellungsarbeit stellt sich die Frage, was mit Temporalitäten jenseits der Gegenwart passiert, wie Vergangenheiten (oder auch Zukünfte) der Institution zur Disposition gestellt werden können und wie Spannungen in den Zeitebenen einer Erzählung, z. B. zwischen Sammlungshistorie und zeitgenössischer Interpretation, auch visuell zum Ausdruck kommen können.

Gestaltung als Methode

Zwischen *Ausstellungsgrafik*, *Orientierung* und *Außenkommunikation/institutionelle Identität* werden hier also verschiedene Zielsetzungen gestalterischer Arbeit bzw. Kriterien erfolgreicher Gestaltung sichtbar. Überspitzt formuliert treffen sich das (visuelle) Erzählen in Ausstellungen, die Effizienz (inklusive) Kommunikation und überzeugendes Marketing. Dem zugrunde liegen nicht zuletzt unterschiedliche Konzeptionalisierungen von Gestaltung, an denen sich entscheidet, in welchem Kontext Gestaltung entwickelt und diskutiert wird: Gestaltung als Inhalt und Gestaltung als Hülle oder Träger von Inhalten. Speziell mit dem Blick auf Friktion als Teil einer politischen Ausstellungspraxis ergeben sich hier mehrere mögliche Reibungsflächen auf verschiedenen Ebenen des Ausstellungsmachens, von der Ebene der Institution bis zum einzelnen Exponat: Wird das Zusammenspiel von visuellen und textlichen (und selbstverständlich auch räumlich-materiellen) Inhalten erkannt und als kuratorischer Handlungsraum produktiv gemacht? Steht

11 Vgl. auch Olins: *Brand New* (Anm. 9).

Gestaltung methodisch zur Verfügung, um inhaltliche Friktionen in der Erzählung sichtbar zu machen oder nicht? Werden Widersprüche zwischen den Erwartungen und funktionalen Anforderungen an grafische Objekte wahrgenommen und im Sinne der jeweiligen Ausstellung ausgehandelt?

Die Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* (2021) im Brücke Museum in Berlin nutzte etwa Mittel der Typografie, um kritische Textarbeit sichtbar zu machen, indem problematische, vor allem kolonial belegte Begriffe im laufenden Text der Beschriftungen auf den Kopf gesetzt wurden. In der Ausstellung *All Hands On: Flechten* (2022) im Museum für Europäische Kulturen in Berlin wurden Teile von Exponaten, fotografischen Arbeiten und Drucksachen von auf den Vitrinen aufgebrauchten Farbflächen überlagert, sodass diese nur zusammen mit dem visuellen Kommentar betrachtet werden konnten. Inhalte wurden auf diese Weise also nicht entfernt oder weggelassen, sondern bewusst re-präsentiert und in dieser Re-Präsentation reflektiert.¹² Die Inszenierung trug dazu bei, den konventionellen Modus des Sehens zu brechen und den Blick der Betrachter:innen zu schärfen. Diese Eingriffe sind zugleich unter Gesichtspunkten einer inklusiven Gestaltung nicht ganz unproblematisch, denn der durch die Intervention reduzierte Vordergrund-Hintergrund-Kontrast führt zu einer schlechten Lesbarkeit, und die auf den Kopf gestellten Begriffe erzeugen Pausen im Lesefluss und beeinträchtigen das Schriftbild und die Erkennbarkeit der Zeilenzusammenhänge. Sie sind jedoch auch Beispiele für die Rolle, die grafische Mittel methodisch spielen können, und für mögliche kritisch-reflexive Aushandlungen von Zielen und Funktionen der Ausstellungskommunikation. Denn der Einsatz solcher Methoden in Bezug auf konkrete Inhalte und Problemstellungen und damit die Entscheidung, aus inhaltlichen Gründen etablierte Lesegewohnheiten herauszufordern oder zu irritieren, kann nur aus der jeweiligen Ausstellungssituation heraus getroffen werden.

Derart kontextspezifisches Aushandeln kann nicht nur wie hier auf der Ebene des grafischen Objekts, sondern auch auf der Ebene der visuellen Sprache der Ausstellung stattfinden. Auf der Ebene der visuellen Sprache(n), also der gestalterischen Systeme des Erscheinungsbilds, des Orientierungssystems und der Ausstellungsgrafik, kann nach ihrem Verhältnis zueinander gefragt werden, z. B. danach, wo genau eine institutionelle Identität visuell

12 Für eine detailliertere Besprechung grafischer Eingriffe in bestehende Exponate und Ausstellungssituationen vgl. Piehl: »Visual Interventions« (Anm. 3).

präsent sein sollte. An einem Ende des Spektrums stünde eine relative visuelle Kohärenz von Museum und seinen Äußerungen, wie sie etwa am Haus der Geschichte in Bonn praktiziert wird. Hier werden die gestalterischen Merkmale des Erscheinungsbilds in die grafischen Elemente der Ausstellungen und des Orientierungssystems getragen und – auch wenn einzelne Ausstellungen eigene visuelle Elemente aufweisen – insgesamt in *einer* visuellen Stimme kommuniziert. Im Gegensatz dazu stehen Herangehensweisen, bei denen Erscheinungsbild und Ausstellungen deutlich unterschiedlich gestaltet sind wie im Kon-Tiki Museum in Oslo, wo die visuellen Sprachen von Institution und Ausstellung stark kontrastieren und als separat voneinander wahrgenommen werden können. Zwischen der Vereinheitlichung der Sprechakte und der vollständigen Differenzierung gibt es eine Vielzahl an Kombinationen und Zwischenformen: In manchen Museen werden durchgehend bestimmte Schriftarten verwendet und dafür andere Elemente, wie Farbpaletten, mit jeder Ausstellung variiert. Eine andere Strategie ist, die Gestaltung von Dauerausstellungen visuell näher an das Erscheinungsbild heranzurücken, für Wechselausstellungen jedoch jeweils eigene visuelle Formate zu entwickeln.¹³

Gestaltung als selbstkritische Praxis

Diese Vielfalt im Umgang mit visuellen Sprachen kann auf der Ebene der Inhalte weitergedacht werden, wenn Gegenüberstellungen nicht zwischen Institution und Ausstellung, sondern innerhalb einer Ausstellungserzählung vollzogen werden, so über die Kennzeichnung einzelner Sprecher:innen oder kuratorischer Perspektiven. Entscheidend ist das Bewusstsein dafür, wie unterschiedliche Sprechakte visuell kenntlich gemacht werden (können) und wie ihr Zusammenspiel aus der Institution und aus der jeweiligen Ausstellungspraxis heraus begründet werden kann. An dieser Stelle eröffnen sich durch bewusste Funktionsverschiebungen grafischer Elemente weitere Handlungsräume der kritischen Ausstellungsarbeit. So lässt sich beispielsweise fragen, in welcher Form die visuelle Identität erzählstrategisch zum Einsatz kommen kann. Auf den Objektbeschriftungen und Texttafeln der Ausstellung *Hollywood Costume* (2012) im Victoria and Albert Museum waren

13 Für eine ausführliche Diskussion unterschiedlicher visueller Strategien und ihre Auswirkungen auf die Ausstellungserzählung vgl. Piehl: *Graphic Design in Museum Exhibitions* (Anm. 1).

jeweils das V&A-Logo sowie die Textzeile »A V&A Production« zu lesen. Die Museumsinstitution wird hier als fiktive Filmproduktionsgesellschaft in die Geschichte eingeführt und so Teil der Erzähwelt, es wird mit dem medialen Verhältnis von Film und Ausstellung gespielt, aber auch mit der Rolle der Institution im Verhältnis zur Ausstellung.¹⁴ Statt einer Vereinnahmung der Ausstellung als Vehikel der Marke wird das Logo der Institution genutzt, um die Ausstellung als Konstruktion, als Sprechakt der institutionellen Autorin bzw. Erzählerin zu positionieren. Bal spricht in diesem Zusammenhang von Verweisen, mit denen Ausstellende auf ihren Standort aufmerksam machen und diesen reflektieren, um damit im Gegenzug den Betrachter:innen zu ermöglichen, zum Ausgestellten kritisch Position zu beziehen.¹⁵ Interessant ist dies nicht zuletzt deswegen, weil die Lesbarkeit einer solchen Geste hier auch unmittelbar an die Erkennbarkeit der visuellen Identität gekoppelt ist. Eine institutionelle Identität, die dominant in die Praxis des Ausstellens eingreift, kann oder sollte problematisiert werden, da sich die Frage stellt, inwieweit nicht die zunehmende Professionalisierung der Außendarstellung die Möglichkeiten, kritischen Dialog sichtbar zu machen, einschränkt oder sogar unmöglich macht. Allerdings ist die Schlussfolgerung nicht eine Abkehr von der klar formulierten Identität, sondern vielmehr eine präzisere Auseinandersetzung mit den grafischen Mitteln, die an unterschiedlichen Stellen und mit unterschiedlichen Anforderungen zum Einsatz kommen, die aber im Gesamtergebnis »Museum« in direkter Wechselwirkung miteinander stehen.

Das Potenzial des präzisen Blicks auf grafische Mittel wird auch im Umgang mit den Genrekonventionen sichtbar, die sich in Ausstellungen historisch ausgebildet haben, wie etwa der typische inhaltliche Aufbau und die visuelle Formatierung von Objektbeschriftungen oder Texttafeln. Hier bietet die grafische Gestaltung die Möglichkeit, mit den Konventionen zu arbeiten und sich so die Erfahrungen von Leser:innen mit bestimmten Informationsformaten zunutze zu machen. So bediente sich die Ausstellung *Imagine Africa* (2012) im Penn Museum in Philadelphia der traditionellen Konventionen des Ausstellens, um Artefakte eines komplexen, von der Mitwirkung lokaler Gemeinschaften geprägten Entstehungs- bzw. Überarbeitungsprozesses einer Ausstellung selbst als Ausstellung zu präsentieren. Durch die Nutzung von etablierten, genretypischen Formaten wie Texttafeln, Objektbeschriftungen

14 Vgl. Piehl: *Graphic Design in Museum Exhibitions* (Anm. 1).

15 Vgl. Mieke Bal: *Double Exposures*, London: Routledge 1996.

und Schaubildern wurden die Inhalte, die an sich nicht den für die Institution üblichen Ausstellungsinhalten entsprachen, als Ausstellung kodiert, also als Ausstellung lesbar gemacht. Umgekehrt können Konventionen mitsamt den ihnen zugrunde liegenden Perspektiven auf Objekte, den musealen Habitus und das Verhältnis zu den Besucher:innen hinterfragt und zur Disposition gestellt werden. Das kann über die radikale Abkehr von typischen Formaten oder durch den Import von formalen Charakteristika anderer Textsorten geschehen, wie im *Transparenten Museum* (2016) der Kunsthalle Hamburg, wo die genretypischen Textformate der Ausstellung mit Fußnoten und Anmerkungen ergänzt und kommentiert werden.¹⁶ Denkbar wäre in diesem Zusammenhang auch die kritische Reflexion von Veränderungen in der Ausstellungsarbeit selbst, beispielsweise über eine bewusste Gegenüberstellung von grafischen Objekten unterschiedlicher Generationen von Ausstellungsformaten, über eine visuelle Genealogie der Objektbeschriftung oder als Auseinandersetzung mit den Zugängen, die diese Formate jeweils ermöglichen (oder nicht) – als eine politische Geschichte der Wissensvermittlung. Damit könnte sich die strategische Arbeit mit visueller Sprache von einem Fokus auf die spezifische Institution hin zu einer Auseinandersetzung mit den globalen Positionen des Ausstellungsmachens und der Kommunikation mit Besucher:innen entwickeln.

Die Beispiele geben einen Einblick in die Möglichkeiten des strategischen Einsatzes von grafischen Elementen, der bewussten Auslotung ihrer jeweiligen Funktionen und der gezielten Auseinandersetzung mit ihrem Zusammenspiel in der Ausstellung. Sie weisen nicht nur Gestaltung als mögliche Reibungsfläche und damit Handlungsraum aus, sondern zeigen auch das Potenzial von Gestaltung im Sichtbarmachen anderer, inhaltlicher Friktionen und die Möglichkeiten, diese in der Ausstellung zur Disposition zu stellen. Diese Art der gestalterischen Arbeit erfordert einen aufmerksamen, differenzierten Umgang mit visuellen Mitteln und ihren Wirkungsweisen, ebenso mit einzelnen Exponaten, Texten und spezifischen Erzählungen. Nur so kann Gestaltung und die Aushandlung von gestalterischen Entscheidungen Teil einer kritischen Ausstellungspraxis werden, in der – gewissermaßen als Gegenentwurf zu einer Positionierung von visueller Kommunikation, die sich mit den Oberflächen von Inhalten befasst – Gestaltung als Teil der inhaltlichen Entwicklung verstanden wird.

16 Wobei diese Art der Präsentation nicht nur neue Formate von Ausstellungstexten entwickelt, sondern durchaus auch als Legitimierungsstrategie im Sinne einer Verwissenschaftlichung der Darstellung von Inhalten gelesen werden könnte.

III) Friktionen produzieren – Unbehagen kuratieren

Curated as (Un-)Comfortable Past and Present

Colonial Commodities in Museums

Johanna Strunge

In the past few years, the term *discomfort* has emerged as a key concept in discussions focusing on how to decolonise museums.¹ It is a term that describes the frictions that may arise on an emotional level when acknowledging the colonial past and present of many European museums. The *Curating Discomfort* project at the Hunterian Museum in Glasgow, for example, takes as its starting point the uncomfortable feelings and defensive reactions that may occur in observers when faced with depictions of a violent and exploitative colonial history. The aim of the project is not to overcome these feelings and reactions, but to curate them instead.²

-
- 1 One early example and two more recent ones: In 2009 the Austrian exhibition collective *schnittpunkt* published an anthology entitled *Das Unbehagen im Museum* (Discomfort in the Museum); see: Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (eds.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien: Verlag Turia + Kant 2009. Work in white cultural institutions more broadly (including work in museums) is discussed in the anthology *Allianzen* (Alliances): Here, Nana Abusei-Poku writes about the emotional labour involved, referring to the feeling of discomfort as part of the work of decolonisation; see: Nana Abusei-Poku: »Everyone Has to Learn Everything or Emotional Labor Rewind«, in: Elisa Liepsch/Julian Warner/Matthies Pees: *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*, Bielefeld: transcript 2018, pp. 34-49, see p. 40. Amal Alhaag, Rita Ouédraogo, and Irene de Craen engage in a discussion about discomfort as a curatorial strategy; see: *Discomfort as (curatorial) strategy: A Funeral for Street Culture* (2022), <https://www.magazine.artconnect.com/interviews/discomfort-as-curatorial-strategy-a-funeral-for-street-culture> [accessed 17.12.2024].
 - 2 See Geraldine Kendall Adams: *Working Life* | Zandra Yeaman, in: *People – Decolonising Museums*, *Museums Journal* (2021), <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/people/2021/05/working-life-zandra-yeaman/> [accessed on 03.11.2023]; The Hunterian: *A Declaration of Discomfort*, <https://www.gla.ac.uk/hunterian/about/achangingmuseum/curatingdiscomfort/> [accessed on 03.11.2023].

This critique of museums is informed by de- and postcolonial activism and theory and calls on staff members, museum scholars and the institution to self-reflect on their position within a society that continues to be shaped by its colonial past.³ Becoming aware of the *white* speaker position – which also happens to be the position of the author of this article – or of one's own entanglement in relation to domination and violence can cause discomfort.⁴ This article looks at a set of objects and a field of colonial museum history that situates Europeans in a particular position, namely that of colonial consumption and resource exploitation. This history has only been researched rudimentarily and has for a long time been the object of nostalgia. More recently, it has been challenged by a number of museum projects.⁵ With these factors

3 The terms *postcolonial* and *decolonial* were developed in different disciplines and belong to different traditions of thought. In short (but also at the risk of abbreviation): While a decolonial way of thinking tries to free itself from the existing and imposed structures of knowledge of the past, a postcolonial way of thinking analyses the time after the official end of colonialism and makes colonial continuities visible. I will use both terms in this article, not as synonyms, but to make clear that both were relevant to my research: In my German academic context the term *postcolonial* is more frequently used, while in the Dutch museum context the term *decolonial* is the first choice. For a brief summary and clarification of the terms, see: Michael Tsang: *Decolonial? Postcolonial? What does it mean to decolonise ourselves?*, in: *Decolonising Modern Languages and Cultures* (2021), <https://blogs.ncl.ac.uk/decolonisesml/2021/01/21/decolonial-postcolonial-what-does-it-mean-to-decolonise-ourselves/> [accessed on 03.11.2023].

4 I write Black and *white* in this specific way, drawing on a practice introduced and established predominantly by Black thinkers and activists, to make visible that these words do not refer to a colour, but to a social construction of bodies, one of which suffers from racism, the other of which does not. Black as a political self-description is capitalised; see Tupoka Ogette: *ABC. Ein rassismuskritisches Alphabet*, München: cbj-Verlag 2022, p. 5; Xart Splitta: *Glossar*, in: *The Living Archives*, <https://thelivingarchives.org/glossar/bipoc/> [accessed on 03.11.2023]; Netzwerk bla*sh: *Sprachmächtig: Glossar gegen Rassismus*, <https://www.el-maawi.ch/assets/templates/public/image/Flyer/Glossar%20RACE.pdf> [accessed on 03.11.2023]; Anna Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld: transcript 2019, pp. 26, 29.

5 A number of museums have addressed this question in recent years: The Museum der Arbeit (Museum of Work) dedicated a special exhibition in 2020/2021 to the links between colonialism, industry and resistance, using rubber, oils, cocoa and ivory as examples; see <https://www.shmh.de/ausstellungen/grenzenlos-kolonialismus-industrie-und-widerstand/> [accessed on 03.11.2023]. As part of the project *Objekte aus kolonialem Kontext in österreichischen Bundesmuseen* (Objects from a colonial context in Austrian federal museums), a research group from the Technical Museum in Vienna is examining products such as rubber, coffee and cocoa in its collections; see <https://www.technischesmuseum.at/tmw->

in mind, the two guiding questions of this article will be as follows: (i) How were colonial commodities exhibited in the past? (ii) How are colonial commodities displayed today? In addition to these inquiries, I hope this paper will also serve as a starting point for a discussion of the following question: Can a strategy of *curating discomfort* help to exhibit the history of consumption and resource exploitation with greater awareness of its colonial dimension?

In order to address the key questions of this article, I will first illustrate the role and significance of colonial commodities in museum exhibitions of the past by presenting two case studies: In the first part, I examine raw materials from the Dutch East Indies (today's Indonesia) exhibited in the Koloniaal Museum Haarlem (Netherlands) around 1900 (part I). In part II, I unfold the history of colonial goods shops in museums, using the example of a shop exhibited in the Stadtmuseum Münster (Germany) since 1989. The combination of these two examples from different geographical and temporal locations reveals how differently museums deal with the history of colonial commodities, even as both cases demonstrate past modes of display that do not critique the production, trade and consumption of colonial resources. To address the question of how colonial commodities are exhibited today, I turn to the role of discomfort in the case of a recent project dealing with the colonial goods shop in Münster (part III). Finally, part IV discusses an exhibition framed by a critical perspective on colonialism that opened in 2022 in the Tropenmuseum, a successor institution to the Koloniaal Museum Haarlem. While discomfort was an ongoing issue in the discussion leading up to the exhibition, the team ultimately decided not to focus on discomfort in the displays.

My research for this article originates from different fields of knowledge: On the one hand, it is based on the historically orientated research I conducted as part of the doctoral research group *Exhibiting Knowledge | Knowledge in Exhibitions*; on the other, it draws on my experiences and research during a one-year residency at the National Museum for World Cultures (NMWC, Netherlands).⁶ The combination of these different fields of knowledge helps

zine/nachhaltigkeit-zine/forschungsprojekt_und_decolonial_summer_school_zu_objekten_aus_kolonialen_kontext [accessed on 03.11.2023].

6 As I have gained many valuable ideas through exchanges with colleagues at the NMWC, which are not so easy to cite due to the nature of meetings and verbal exchanges, I would like to thank Wayne Modest, Amal Alhaag, Alessandra Benedicty-Kokken, Rita Ouédraogo, Wendeline Flores, Rik Herder, Mara Molenkamp among others. The exchange with these colleagues is also the reason why this article is published in English (although much

me to illuminate some of the frictions, tensions and problems that arise when trying to decolonise museums. In this sense, this article also aims to contribute to the *political history of knowledge* – as this anthology calls it – by showing how research into both historical sources and museum practices can help to better understand the negotiations and orders in ›the exhibitionary complex‹.⁷

(I) The Museum as a Hub of Colonial Agriculture and Exploitation

The Koloniaal Museum Haarlem was opened in 1871, not far from the city of Amsterdam. Contrary to what one might initially expect from the name ›Koloniaal Museum‹, it did not display many ethnographic objects, that is, material culture collected with the aim of describing people from all over the world. Instead, it housed many goods and raw materials from the colonies.⁸ Maurits Greshoff, a former deputy director of the museum, noted at the Paris World Fair in 1900 that many countries were showcasing themselves and their colonies by means of ethnographic objects. He commented that these were not suitable »[f]or a global competition in the colonial-industrial field [...] they are dead and have little to do with the present, let alone with the future of the country or of a colony«.⁹ Following this logic, the Koloniaal Museum Haarlem presented and described itself as a »productenmuseum«¹⁰ (›product museum‹). Most of the exhibition rooms were arranged according to specific products; there were rooms full of wood, bamboo, minerals, types of fibre and even food (Fig. 1 & 2).¹¹

of the discussion I draw on in my own research is in German), as this allows my colleagues abroad to be able to read it.

7 Drawing on Foucault's analyses of prisons, Tony Bennett coined the term *the exhibitionary complex* to analyse and understand the transformation of the museum in the 19th century. He situates the museum in a field of power and knowledge; see Tony Bennett: »The Exhibitionary Complex«, in: *new formations* 4 (1988), pp. 73-102.

8 See David van Duuren: *125 jaar verzamelen*, Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen 1990, pp. 5, 13-17.

9 Maurits Greshoff: *Een bezoek aan de Parijsche wereldtentoonstelling van 1900*, a report given to the commission of the Koloniaal Museum on 27. October 1900, Amsterdam: J. H. de Bussy 1900, p. 16 [translated by Johanna Strunge].

10 Ibid., pp. 15-16.

11 See van Duuren: *125 jaar verzamelen* (footnote 8), pp. 5, 8, 15.



Fig. 1: Department of fruits, caoutchouc, guttapercha and foods, 1911/1912 (photo: Berend Zweers, Collection Nationaal Museum Van Wereldculturen, Coll. no. TM-60040435).



Fig. 2: Wood Gallery, btw. 1871-1926 (photo: C. Zwollo, Collection Nationaal Museum Van Wereldculturen, Coll. no. TM-60040409).

In its main building, the museum dedicated a permanent exhibition to the colony of the Dutch East Indies (today's Indonesia). The overall aim of the museum was to serve the Dutch public and in particular those working in the field of the colonial economy. Founded by the *Maatschappij van Nijverheid* (Society of Industry), the museum ran a small branch office at the *Handelslichting te Amsterdam* (Trade information Center in Amsterdam) and offered free admission to anyone who wished to emigrate to the colonies. By means of its visual appearance – rooms almost bursting at the seams – the exhibition was intended to give a strong impression of the wealth of resources and materials available in the Dutch East Indies. In detail, the arrangement, with each product (group) having its own room, made it possible to get to know the products in depth. It emphasised practical knowledge that led people to grow the resources locally or to process the resources they obtained. The combination of raw materials and processed furniture, as can be seen for example in the *Wood Gallery* (Fig. 2), showed the different uses of Indian woods and combined them with the imperative to use these resources. The fauna of the Dutch East Indies played a subordinate role as compared to its flora. Animals were presented mainly as commodities or as plant pests, which reinforces the impression that the knowledge to be gained here was orientated towards the extraction of resources relevant to the West. A laboratory set up in the annex of the Koloniaal Museum also contributed to another colonial practice – the transplantation of plants with the aim of increasing cultivation in one's own empire. The laboratory was used to study these plants, including vanilla, which was introduced to Java in 1841 by a Mr. Teysmann, who also happened to be a donor to the museum.¹²

Even if this is only a brief glimpse into the history of this museum, it already shows that the museum was actively involved in the colonial extraction and processing of resources. Of course, this did not apply only to the Koloniaal Museum Haarlem, but that institution can nevertheless be seen as a 'prototype' of museums that had the word »colonial« in their title and that pursued colonial, economic and commercial interests.¹³ Following a trade

12 My interpretation of the functioning of the Koloniaal Museum is the result of a close analysis of the comprehensive 1912 museum guide; see Koloniaal Museum Haarlem (ed.): *Gids voor de bezoekers van het Koloniaal Museum te Haarlem*, Amsterdam: J. H. de Bussy 1912.

13 See Van Duuren: *125 jaar verzamelen* (footnote 8), p. 13. For a broader discussion of the complex interplay between museums and empires, including the collection and display of raw

exhibition in Berlin in 1896, to give a later example, a Deutsches Kolonialmuseum was opened in Berlin in 1899. This museum started its exhibition tour with an import room and an export room. The import room mainly displayed raw materials from the German colonies, while the export room showcased the goods that German companies sold to the colonies, including agricultural machinery, tropical medicines and fertilisers.¹⁴

(II) The Museum Preserves the History of Colonial Retail Trade

Moving the timeline forward into the 20th century, and continuously following colonial commodities, we see that as former colonies fought for their independence, most of the rooms filled with colonial resources disappeared from exhibitions. Former colonial powers had no use for rooms full of Indian wood and display boards showing imports and exports to and from their former colonies.¹⁵ This does not mean, however, that colonial commodities disappeared completely from museums, or that they no longer found their way into museum collections. In fact, one of the ways in which colonial commodities entered museums in the 20th century was through the museumisation of former *Kolonialwarenläden* (colonial goods shops).

The so-called *Kolonialwarenladen* represented a specific form of retail trade in the German state(s) in the 19th century. It was preceded, however, by various forms of retail trade in colonial commodities, although they were less widespread and they operated under different shop names.¹⁶ The nine-

materials from the colonies, see Sarah Longair/John McAleer (eds.): *Curating Empire. Museums and the British Imperial Experience*, Manchester: Manchester University Press 2012.

14 See Joachim Zeller: »Das Interesse an der Kolonialpolitik fördern und heben« – das Deutsche Kolonialmuseum in Berlin«, in: Ulrich van der Heyden/Joachim Zeller (eds.): *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*, Berlin: Berlin-Edition 2002, pp. 142–149, see p. 142.

15 For the example of the *Tropenmuseum*, see Sonja Mohr's book chapter »From Colonial Museum to Tropenmuseum«, which also briefly illustrates that the post-war period was one in which objects of the previous collections lost their importance; see Sonja Mohr: *Displaying the Colonial: The Exhibitions of the Museum Nasional Indonesia and the Tropenmuseum*, Berlin: Regiospectra 2014, pp. 32–36.

16 Shops selling colonial commodities existed throughout Europe, but the German case is interesting because it was common for shops to have the word »kolonial« in their title. This was not only the case in Germany. Shops with similar titles also existed in the Netherlands or the Czech Republic, but not in all European countries.

teenth-century *Kolonialwarenladen* was often a small general store that focused on the sale of durable goods and, to a significant extent, traded in tea, coffee, sugar and spices.¹⁷ Especially in the second half of the century, these shops opened in large numbers, enabling more and more people to consume these commodities.¹⁸ By the end of the 19th century, urban families were already buying everyday goods from such shops on a regular basis,¹⁹ while in many villages and rural communities similar shops were opening for the first time (Fig. 3).²⁰ The 20th century brought an end to many of these shops, either due to the two world wars, the inflation of the 1920s or, finally and most importantly, the development of retail towards self-service and supermarkets, especially in the 1970s.²¹

17 Museum research has shown that in most cases the term *Kolonialwarenladen* referred to a shop with a mixed range of goods; see for example Andreas Fahl: »Wer in Hannover kauft, ist gut beraten. Gemischtwarenläden in der Großstadt«, in: Kreismuseum Syke (ed.): *Als Tante Emma noch bediente ...: zur Geschichte der Gemischtwarenläden in Norddeutschland*, Syke: Kreismuseum Syke 1996, pp. 9-17, see p. 10; Torkild Hinrichsen: *Dufke-Laden. Ein ländliches Gemischtwarengeschäft aus Altenwerder*, Hamburg: Altonaer Museum in Hamburg 1991, pp. 35-37.

18 Towards the end of the 19th century, *Kolonialwarenhandlung* became the common business name for many general retailers, as can be seen from historical address books throughout the German Empire. This development is part of a general growth in retail trade during this period; see Hans-Jürgen Teuteberg: »Vom alten Wochenmarkt zum Online-Shopping«, in: Peter Lummel/Alexandra Deak (eds.): *Einkaufen! Eine Geschichte des täglichen Bedarfs*, Berlin: self-published by Verein der Freunde der Domäne Dahlem e.V. 2005, pp. 19-46, see pp. 22-23. Similarly, Manuel Schramm, in his periodisation of the history of consumption, attributes the rapid development of retail trade to the second half of the 19th century; see Manuel Schramm: *Konsumgeschichte* 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (02.09.2020), http://docupedia.de/zg/Schramm_konsumgeschichte_v3_de_2020 [accessed on 03.11.2023].

19 See Teuteberg: »Vom alten Wochenmarkt zum Online-Shopping« (footnote 18), p. 23.

20 See Ralf Vogeding: »Von der Theke zum Einkaufskorb. Gemischtwarenhandel auf dem Lande. Dargestellt an Beispielen aus dem Landkreis Diepholz«, in: Kreismuseum Syke (ed.): *Als Tante Emma noch bediente ...: zur Geschichte der Gemischtwarenläden in Norddeutschland*, Syke: Kreismuseum Syke 1996, pp. 19-42, see p. 23.

21 This transition towards self-service and supermarkets can be traced through the example of the history of the Edeka purchasing co-operative; see Uwe Spiekermann: »Die Edeka. Entstehung und Wandel eines Handelsriesen«, in: Peter Lummel/Alexandra Deak (eds.): *Einkaufen! Eine Geschichte des täglichen Bedarfs*, Berlin: self-published by Verein der Freunde der Domäne Dahlem e.V. 2005, pp. 93-102, see pp. 99-101.



Fig. 3: A family gathering in front of their Kolonialwarenladen, Mudau (Odenwald) 1910 (photo: Bezirksmuseum Buchen, Bildarchiv Karl Weiß).

With a few earlier exceptions, the museumisation of these shops also began in the 1970s. Museums actively sought out former shops, and in some cases the shops were offered to the institutions by their owners. They were of interest to different types of museums, which also shows how central questions of (colonial) consumption are to German museum culture. City history museums, maritime museums, children's and youth museums, cultural history museums, industrial museums, local history museums, open-air museums and specific museums such as the Chocolate Museum collected these shops.²²

²² *Kolonialwarenläden* can still be seen today in the following museums, among others: Schiffahrtsmuseum Flensburg, Haus Peters Tetenbüll, Industriemuseum Elmshorn, Altonaer Museum, Museum für Hamburgische Geschichte, Freilichtmuseum am Kiekeberg, Übersee-Museum Bremen, Stadt- und Regionalmuseum Perleberg, Stadtmuseum Münster, LWL-Freilichtmuseum Hagen, Schokoladenmuseum Köln, Wetterau-Museum, Freilichtmuseum Hessenpark, Junges Museum Frankfurt, Museum Schloss Fechenbach und Stadtmuseum Sinsheim.



Fig. 4: Kolonialwarenladen Henke, exhibited at Münster's city museum, 2021 (photo: Johanna Strunge).

Since the late 1980s and the beginning of 1990s, many of the collected shops have been integrated into exhibitions and in many cases can still be visited today. In exhibitions, the shops usually fill an entire room. In other cases, the illusion of entering the shop in its original state is created by employing various strategies, such as the installation of room dividers or special floors. The shops are often presented with little or no description or accompanying text, giving the impression that these spaces are self-explanatory. They are mainly reminiscent of a past shopping experience, and in some cases are framed by the museum by means of the term *nostalgia*.²³ Although the word *Kolonialwarenladen* is used as a title in many presentations, the relationship of these shops to colonial history is rarely explained in detail. One such example is the Laden Henke in the Stadtmuseum Münster (Fig. 4). The shop opened in Münster in 1907, received its wooden interior in 1911 and advertised itself using the word »Kolonialwaren«. In 1989, the museum incorporated the shop

23 See for example the 2009 exhibition flyer from Haus Peters Tetenbüll (*Als Tante Emma noch bediente*).

into its exhibition, where it has been on display ever since.²⁴ Visitors enter through the former shop door and explore the shop from the customer's perspective, standing in front of the counter.

A key difference between the two case studies presented here is the way they relate to the ›colonial‹: The Koloniaal Museum Haarlem advertises the commodities from the Dutch East Indies, while colonial goods shops are often displayed without even explaining the term *Kolonialwaren* (›colonial goods‹). The reference to the colonial in case study I, as a representation of wealth, power and technological superiority, makes sense at a time when colonies are still an essential part of the European self-image. The museumisation of colonial goods stores, however, takes place more than half a century later, under fundamentally different societal circumstances. Nevertheless, what they have in common is the attempt to create familiarity and reduce the distance between visitors and the commodities on display. But how can these modes of display be changed if the de- and postcolonial curatorial goal is to further distance the viewer from these objects?

(III) (Dis)comfort and Positionality

Upon entering the Laden Henke in Münster with its many historical details, I felt like I was stepping into the past – a feeling that may be shared by many visitors. This feels good, because it evokes a shopping experience in which social interaction at the counter was commonplace, when shopping was done without too much hustle and bustle and where wondrous worlds and exciting smells came together in the smallest of spaces. But as a visitor who also knows about the entanglements of colonial trade, this presentation also makes me feel uncomfortable: Isn't the exhibition too devoid of problematisation and contextualisation?

During the COVID-19 pandemic, the museum launched the YouTube series »Stadtmuseum ganz persönlich«, in which friends of the museum presented their favourite parts of the museum and its exhibition in short videos. Many of them feature the Henke family's colonial goods shop. One video that stands out among the videos reminiscing about this shop is that of Emman-

24 See Andrea Gütthge: »Laden Henke«, in: Verein Münster Museum e.V. (ed.): *Geschichte der Stadt Münster, Exhibition Guide*, Münster: Stadtmuseum Münster 2005, pp. 240-243.

uel Edoror, who is an actor and dancer in Münster. As a Black man, he reminds the viewers of the bitter aftertaste of the history of the *Kolonialwarenladen*, thereby making it apparent that a sense of comfort surrounding this topic is also a question of one's position in society.²⁵ Or, to put it differently, it is a predominantly *white* privilege to remember the *Kolonialwarenladen* as a nostalgic place.²⁶ For many *non-white* visitors, it has likely already been difficult and uncomfortable for a long time to visit such a shop in a museum that is presented solely from a nostalgic perspective. This also applies in a more general sense to the idea of (dis)comfort. In other words, feeling comfortable or uncomfortable is also rooted in one's position in society.

(IV) The Frictions of Curating Discomfort

Throughout my time at the NMWC, the idea of having uncomfortable conversations within the institution and enduring this discomfort was a recurring theme, itself woven into the consensus that decolonising the museum is difficult. As an example, I would like to mention Puawai Cairns. She is the Director of Audience and Insights at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa and one of the experts the NMWC invited to think through the decolonisation of their museum. On the subject of discomfort, she said in essence: We should not look for harmony; discomfort can be more productive and bring more change.²⁷

25 See Stadtmuseum TV: *Emmanuel Edoror – Stadtmuseum Münster ganz persönlich...*, https://www.youtube.com/watch?v=iwJCLK_orNA [accessed on 03.11.2023].

26 In a similar vein, writer and cultural programmer Simone Zeefuik calls on *white* Dutch people to question their experience and idea of a comfortable museum landscape; see Simone Zeefuik: »Something in the Stray of Things«, in: Stephanie Endter/Nora Landkammer/Karin Schneider (eds.): *Das Museum verlernen? Kolonialität und Vermittlung in Ethnologischen Museen*, volume 2, Wien: Zaglossus 2021, pp. 113-126, see p. 122.

27 Puawai Cairns was on the panel »Healing Materialities« as part of the *Caring Matters* conference: Research Center for Material Culture: *Caring Matters | Healing Materialities* (24.09.2020), <https://www.materialculture.nl/en/events/caring-matters-healing-materialities> [accessed on 03.11.2023].



*Fig. 5: Detail of the exhibition room *Wealth from overseas*, 2022 (photo: Rick Mandoeng, Nationaal Museum Van Wereldculturen).*



Fig. 6: Exhibition opening night, 2022 (photo: Kirsten van Santen, Nationaal Museum Van Wereldculturen).

One result of the attempts to decolonise the museum was the redesign of the permanent exhibition in the Tropenmuseum, which still houses some collections from the Koloniaal Museum Haarlem. In 2022, the Tropenmuseum opened the new exhibition called *Onze koloniale erfenis* (Our colonial inheritance),²⁸ which also attempts to problematise colonial resource extraction and trade. One of the main exhibition rooms, titled *Wealth from overseas*, focuses on the extraction and consumption of colonial resources and goods (Fig. 5 & 6). The main design elements are green crates, which provide a visual link to the themes of trade, transport and the loading of goods. In the centre of the room, various commodities are sorted into these boxes. Above these are large posters with historical drawings of plants, indicating the commodities on display: palm oil, tobacco, coffee, sugar (cane), salt, opium and industrial raw materials such as oil, tin and aluminium.

The goods are always displayed alongside a contemporary product. In this way, continuities are drawn with the present day, which brings us to a point of discomfort: It can be uncomfortable to realise that, despite the independence of almost all former European colonies, we Europeans continue to participate in the exploitation of people in other parts of the world through the purchase of raw materials and the consumption of goods.

There would have been many opportunities (e.g. exhibition design, accompanying texts) to focus more on this discomfort, but in my interpretation of the space, the exhibition team – in this case made up of both descendants of formerly colonised people and colonisers – chose not to do so. Instead, they focused on an idea that also complicates the concept of *curating discomfort*: A central focus that visitors encounter throughout the exhibition is the strong emphasis on stories of resistance against the colonial order. In the room *Wealth from overseas*, for example, we learn about the protests of local people against the construction of dams by European companies. We also encounter indigenous knowledge and its potential to create more sustainable use of natural resources. Furthermore, art from New Guinea is displayed to illustrate the resilience of the local people under colonial conditions.

28 See Tropenmuseum: *Onze koloniale Erfenis*, <https://www.tropenmuseum.nl/nl/zien-en-doen/tentoonstellingen/onze-koloniale-erfenis> [accessed on 03.11.2023].

Telling these stories of resistance is a key concern of de- and postcolonial museum practice.²⁹ For the first time, those who have long been excluded from museum audiences are truly included. In this way, the descendants of the formerly colonised can encounter a history to which they can relate not only as victims, but as resilient subjects with historical agency. It is a story that does not usually make people feel uncomfortable; on the contrary, it is designed to help overcome the discomfort that the formerly colonised and their descendants may have often felt when visiting museums.

How does this apply to the concept of *curating discomfort*? When curating discomfort, the curators must examine whether they want to take into account the long-standing discomfort, unease and grief of the formerly colonised and their descendants, or whether they would prefer to accompany a predominantly *white* audience on their rather recent ›emotional journey‹ through the colonial past. Certainly, if it is our objective to deal with the colonial history of museums thoroughly, it is necessary to implement different exhibition strategies. We must do both: narrate to unsettle, that is, to call into question the common stories of the privileged, but also to empower the formerly colonised and their stories. However, doing both in a limited space can represent a challenge, as each strategy may produce a different set of feelings – a challenge that could also be described, in the vocabulary of this anthology, as friction. This friction was also present in various meetings at the NMWC. Black museum staff repeatedly asked whether *white* staff members imagined exhibition visitors to be *white* and whether it was time to start making exhibitions for Black people. Designing an exhibition about Europe's colonial past and aiming to reach those (often *white*) people who know little about it, as well as those whose biographies have been significantly shaped by the colonial past, is indeed a challenge.³⁰ It is a challenge which, as I have elaborated on above, is also essentially about the emotions evoked and addressed.

29 Looking at resistance practices in the context of colonialism makes it possible not to talk about the colonised, but to let them become visible through their own words and deeds. An early example of using this as an exhibition practice in the German context is the exhibition *zurückgeschaut / looking back* (2017, revised and reopened in 2021) at the Museen Treptow-Köpenick (Berlin, Germany), which was produced in close cooperation with Afrodiasporic and decolonial organisations of the project *Dekoloniale Erinnerungskultur*. In keeping with the title, this exhibition attempts not to look at the participants of the *First German Colonial Exhibition* (1896), but to focus on them looking back.

30 See also the contribution »W – weiß sein« in »A-Z des Kuratierens« in this anthology.

In conclusion, although only a few case studies have been discussed in this article – the Koloniaal Museums Haarlem and its successor institution, the Tropenmuseum, as well as displays of former *Kolonialwarenläden* – the findings already reveal a long history of museum involvement in colonial resource extraction, trade and consumption. In the past, museums acted in the interests of colonial agriculture and exploitation and functioned as sites of remembrance of a colonial history of consumption. Today, museum strategies are attempting to create a distance from the often colonially affirmative or nostalgic representations of the past. *Curating discomfort* has been discussed in this paper as one strategy to address the emotions involved in dealing with the colonial history of consumption and resource exploitation. Although discomfort seems to be a productive concept within the museum sector, my observations during a one-year residency at the National Museum for World Cultures (Netherlands) have also shown that the practical implementation of the idea may lead to friction. In essence, this friction is fueled by the following questions: Whose (dis)comfort do curators take into account? Whose ›emotional journey‹ do they wish to accompany?

documenta, or: Flight to Afar

Displaying the Exhibition's Nazi Continuities and Escapist Fictions at *documenta fifteen*

Nanne Buurman

In 2019/20, it was revealed that a number of *documenta* founders – Werner Haftmann most prominent among them – had been members of the Nazi party (NSDAP) and the SA. When these memberships came to light, there was a palpable tendency to individualise guilt and responsibilities as ›the deeds of great men‹ and to relegate them to history. Indeed, by focusing on individual biographies and drawing a line after 1945, this historiographic framing tended to obscure the discursive continuities that the network of *documenta* founding fathers had reiterated from the 1930s to the 1950s and beyond. The rigour with which new findings were initially diminished or denied, primarily in the context of panels and conferences,¹ in order to uphold the heroic myth of *documenta* as a quasi-antifascist counter-exhibition to the Nationalist Socialist exhibitions of so-called ›degenerate art‹ almost felt like a re-enactment of the self-purifying art historical and curatorial practices of the *documenta* founding fathers, who turned *documenta* into a laundering machine for German (art) history in the 1950s.² The tendency to externalise responsibilities and point fingers at others also characterised the reactions to instances of antisemitism at last year's *documenta fifteen* (2022). Once

-
- 1 During the discussions at the German Historical Museum Berlin's *documenta, Art, Politics* symposium in 2019, several prominent members of the audience relativised the findings of NS-backgrounds presented there, as did several of my co-panelists during the online symposium *Täter oder Opfer? (Perpetrators or Victims?)* at the Kunsthochschule Kassel in June 2021.
 - 2 See Nanne Buurman: ›The Exhibition as a Washing Machine? Some Notes on Historiography, Contemporaneity, and (Self-)Purification in *documenta*'s Early Editions‹, in: Syrago Tsiara/Louisa Avgita (eds.): *Stasis. Taking a Stance. Catalogue of the Thessaloniki Biennale 2019*, Thessaloniki: Metropolitan Organization of Museums of Visual Arts 2020, pp. 103-111.

again, an othering of guilt and responsibility left the structural continuities of antisemitism *and* racism in the German cultural field unaddressed, with claims that at *documenta fifteen* »art had lost its innocence«. ³ By drawing attention to the ways in which documenta-related discourses in the 1950s and 2020s took flight in aesthetic escapism – similar to German post-war literature's redemptive and revisionist flights of fantasy ⁴ – to get far away from complicities and take refuge in a myth of the exhibition's immaculate conception following the bloodshed of the Shoah and World War II, this essay seeks to demonstrate how such fictions may be exposed in modes of writing and curating that address these very historiographic frictions reflexively.

Since I consider exhibitions neither as sanctuaries to protect the idea of art's innocence nor as hospitals to heal unhealable historical wounds but as political economies, where hegemonies are both upheld and challenged by cultural practices that in/voluntarily re/produce epistemological and social infrastructures, ⁵ in this paper I will problematise the redemptive functions of documenta as a quasi-religious site of salvation by revisiting my own contribution to *documenta fifteen*. ⁶ At the invitation of Atis Rezistans/Ghetto Biennale Haiti, I organised the »g/hosting the past« project, which took place in September 2022 at their *d15-venue* St. Kunigundis, a desecralised Catholic church in Kassel's east. ⁷

3 Heinz Bude/Britta Bürger: *Die Kunst hat ihre Unschuld verloren*, <https://www.deutschland-funkkultur.de/bilanz-der-documenta-100.html> [accessed: 29.09.2023]; see also Nanne Buurman: »Angels in the White Cube. Rhetoriken kuratorischer Unschuld bei der dOCUMENTA (13)«, in: *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 58 (April 2015), pp. 63-74.

4 For the shifts in scholarship on German post-war literature from initially affirmative to increasingly critical assessments of the author's false autobiographical and historical claims, see Neil H. Donahue/Doris Kircher (eds.): *Flight of Fantasy. New Perspectives on Inner Emigration in German Literature, 1933-1945*, New York/Oxford: Berghahn Books 2003.

5 See Nanne Buurman: »Wages for Networking? Curating as a Labour of Love, or: Canonization, Capitalization and Care«, in: id./Anna Schäffler/Friederike Schäfer (eds.): *Networks of Care. Politiken des (Er)haltens und (Ent)sorgens*, Berlin: nCbK 2022, pp. 30-35.

6 In their first statement after being nominated as artistic directors of *documenta 15* in 2019, ruangrupa asked, »if documenta was launched in 1955 to heal war wounds, why shouldn't we focus on today's injuries?«. For the ambivalent curatorial discourses of healing, see Nanne Buurman: »Un/heimliche Nachbarschaften? Zum völkischen Unbewussten in kuratorischen, kunsthistorischen und künstlerischen Diskursen«, in: *Kritische Berichte* 3 (2023), pp. 48-55; see also id.: »Vom Gefängniswärter zur Heilerin. Kuratorische Autorschaften im Kontext vergeschlechtlichter Ökonomien«, in: *Kritische Berichte* 4 (2016), pp. 114-121.

7 See <https://documenta-fifteen.de/en/calendar/g-hosting-the-past/> and, for a continuation of the project in 2024, see <https://ghettobiennale.org/> [accessed: 29.09.2023].



Fig. 1: Installation views of ›angels of history: gothic gowns/formless forms‹, book display by Nanne Buurman in the context of the ›Ghetto Biennale‹ at St. Kunigunde during ›documenta fifteen‹ (2022). Left and right of the altar, figures by Jean Claude Saintilus. Mosaics of Queen Kunigunde and Heinrich II in the apse, by Walter Klocke (1942). Wooden sculptures in background, anonymous (Photo: Nicolas Wefers).

Drawing on my research into the ways in which *völkisch*-nationalist networks, discourses and aesthetics continued to inform documenta on a personal, epistemological and economic level after World War II,⁸ my individual contribution to the project dealt with documenta as a haunted house – haunted, as it is, by the undead Germanic spirits of the past that live on between the pages of books and the walls of exhibitions.⁹ Titled ›angels of history: gothic gowns/formless forms‹, my research materialised as a book display on the church altar

8 For instance, Nanne Buurman: ›Northern Gothic: Werner Haftmann's German Lessons, or A Ghost (Hi)Story of Abstraction‹, in: *documenta studies* 11 (2020), pp. 1-49; id.: ›d steht für Demokratie? Die Politik der Abstraktion zwischen Arisierung und Amerikanisierung‹, in: *Expressionismus* 17 (2023), pp. 97-117.

9 *ghosting the past* was a follow-up of the exhibition *wir alle sind gespenster. haunting infrastructures* that I organised in 2021 at Kunstverein Kassel in the *Museum Fridericianum* as co-leader of the *dis_continuities* research group; see <https://www.kasselerkunstverein.de/ausstellung/kkvexh/detail/kkv/wir-alle-sind-gespenster> and <https://kunsthochschulekassel.de/willkommen/news/dis-kontinuitaeten/-/dis-continuities.html> [accessed: 29.09.2023].

(Fig. 1 & 2).¹⁰ The arrangement of books as aesthetic objects allowed me to trace transhistorical material and textual relationships in an associative non-linear way that also takes into account their visual qualities. Since the whole constellation was pregnant with multiple meanings, manifold visual, historical and intellectual cross-references, which I cannot possibly disentangle in this short article, I focus on one exhibit that served as a secret key to the entire display: Alfred Andersch's novel *Flight to Afar* (orig. *Sansibar oder der letzte Grund*, 1957).¹¹



Fig. 2: Installation views of ›angels of history: gothic gowns/formless forms‹, book display by Nanne Buurman in the context of the ›Ghetto Biennale‹ at St. Kunigundis during ›documenta fifteen‹ (2022). Focus on Wilhelm Pinder's ›Der Naumburger Dom und Seine Bildwerke‹ (1933, from the series ›Deutsche Dome‹), featuring pictures of the donor figures Uta and Ekkehard, whose gowns, folds and draperies he describes in detail. Below: Franz Fühmann: ›Das Schlimme Jahr‹ (1963) with Barlach sculptures (Photo: Nicolas Wefers).

10 The ›angel of history‹ features in Walter Benjamin's ›Theses on the Philosophy of History‹, in: id.: *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, New York: Schocken Books 1968, pp. 253-264.

11 Throughout this text I quote from the German language edition, Alfred Andersch: *Sansibar oder der Letzte Grund*, Zürich: Diogenes 1993. All translations into English are my own.

Angels of History: Gothic Gowns/Formless Forms

This famous example of German literature about coming to terms with the past (›Vergangenheitsbewältigungsliteratur‹) is as ambivalent as documenta itself. Like Siegfried Lenz' novel *German Lesson* (*Deutschstunde*, orig. 1968), *Flight to Afar* was/is not only canonical school reading but also shaped the West German perception of the Nationalist Socialist persecution of modern art. Moreover, both novels can also be read as fictionalisations of historical actions and retrospective literary recastings of Nazi collaboration into conscientious care. In my essay ›Northern Gothic. Werner Haftmann's German Lessons or, a Ghost (Hi)story of Abstraction‹ (2020), presented on the pulpit of the St. Kunigundis in a reader with some of my other texts on *völkisch*-nationalist continuities by way of contextualisation, I speculated whether Lenz' novel might be a secret problematisation of Werner Haftmann's work for the German Military Protection of Art (*Deutscher Kunstschutz*) in Italy and a euphemistic resignification or ›laundering‹ of its acts of art looting into acts of protection and care. In a parallel way, I now suggest that the inglorious role of the German Protestant Art Service (*Deutscher Evangelischer Kunstdienst*) in the selling of art looted in the context of the campaign against ›degenerate art‹ (*Aktion Entartete Kunst*) may have made its way into Andersch's *Flight to Afar*, thus also referring to the Nationalist Socialist past of a lesser-known documenta founding father.

Whereas the so-called ›inner emigration‹ of the expressionist painter Emil Nolde is fictionalised in *German Lesson* as the story of an artist named Nansen, *Flight to Afar* centres on the wooden sculpture of a reading monk, which can be attributed to the expressionist sculptor Ernst Barlach (›Lesender Klosterschüler‹, 1930). After the war, both artists were celebrated as prominent victims of Nationalist Socialist persecution despite the fact that they had *völkisch*-nationalist affinities themselves and were appreciated by many Nazis in the 1930s as prime examples of Nordic Abstraction and significant expressions of the German spirit. It is not unlikely that the display of the Barlach sculptures at the first *documenta* (1955) served Andersch as an inspiration for the novel, which appeared two years later in 1957, providing the same exculpating mythology of modernity that *documenta* had staged (Fig. 3). Like Nolde's paintings, Barlach's sculptures were often read, along the lines of Wilhelm Worringer's *Abstraction and Empathy* (orig. *Abstraktion und Einfühlung*, 1908), as an expression of the Northern peoples' spirit of abstraction, which Worringer saw incarnated in the

gothic gowns of medieval sculpture,¹² such as those of Uta von Naumburg, whose ›Aryan beauty‹ was celebrated in official Nazi art history by the likes of Pinder. (Fig. 2).¹³ With this in mind, it is perhaps less surprising that in 1933/1934, works by Nolde and Barlach, among them the very reading monk later starring in the novel *Flight to Afar*, were exhibited at the German exhibition of *Modern Ecclesiastical Art* at the Chicago World's Fair (Fig. 4 & 5).¹⁴ Hitler himself had commissioned the German Protestant Art Service to organise the show, and amongst its curators was the later documenta co-founder Stephan Hirzel.



Fig. 3: Emil Nolde's painting ›Der Herrscher‹ (›The Ruler‹) and Ernst Barlach's sculptures ›Der Zweifler‹ (›The Skeptic‹) and (›The Berserk‹) ›Der Berserker‹ at the first documenta (1955), on display at Museum Fridericianum (Photo: Hilmar Deist, Copyright: documenta archive).

-
- 12 For Worringer and the historical discourses of abstraction, see Buurman: »Northern Gothic« and »d steht für Demokratie?« (footnote 8).
- 13 Barlach's reading monk was most likely inspired by a medieval oak wood sculpture of the reading monk »Johannes the Evangelist«, produced in a Rostock workshop around 1430; see Friedhelm Niggemeier: *Begegnungen. Alfred Andersch und Ernst Barlach*, Norderstedt: self-published 2010, pp. 51-61.
- 14 The wooden sculpture of the reading monk was 1.15 meters high and owned by the industrialist Richard van Tongel. After Chicago it was also shown in an exhibition of ecclesiastical art during the 1936 Olympic games in Berlin. Von Tongel's widow kept the sculpture and sold it in the 1960s to the *Volkskammer* of the GDR. Several variants in bronze, plaster and wood, in different sizes, were made in the early 1930s.



Fig. 4: View of the German exhibit of Modern Ecclesiastical Art at the ›Chicago World's Fair‹ (1933) in the journal ›Weltkunst‹, 25 June 1933, Nr. 26, p. 4, with the mosaic ›Group of Angels‹ by August Babberger and Barlach sculptures. Der ›Sänger‹ (›Singing Monk‹, left) was private property of Karl Gustav Heise bequeathed to St. Katerinen Church Lübeck. The sculpture ›Andacht‹ is also known as ›Lesender Klosterschüler‹ (›Reading Monk‹, right).

Flight to Afar is set in 1937, three years after the show, in the north of Germany. A young underground member of the Communist Party named Gregor has business in Rerik, a small coastal town on the Baltic Sea, where he meets the nationalist conservative pastor and Verdun-veteran Helander, who asks him to smuggle away the church's modernist wood carving of the reading monk in order to protect the sculpture from capture by Nazi officials (Fig. 6). Because Gregor has lost his communist faith and exchanged it for a depoliticised aesthetic worldview, he agrees to take on this mission, considering desertion to Sweden himself. The novel not only celebrates the character's choice of desertion and his detached aestheticisation of political landscapes as abstract colourful tableaux to be morally adequate acts of emancipation, which replace adherence to restrictive party politics by an individualistic, disinterested, aesthetic asceticism or ›inner emigration‹.

It also heroises the rescue of the artwork under threat of Nazi confiscation by comparing it with Gregor's decision to rescue Judith Levin, a young Jewish woman from Hamburg, who is stuck in the village on her flight to avoid deportation. This inappropriate comparison of the rescue of a Jewish woman, threatened by systematic Nazi mass murder, to the rescue of an artwork that is described in an animistic humanising way, sometimes evoking the impression that this wooden sculpture of a Protestant monk deserves rescue more than the »spoiled young girl from a well-to-do Jewish family«,¹⁵ is typical of the German post-war art historiography staged at documenta.



Fig. 5: Article on the German exhibition of Modern Ecclesiastical Art at the »Chicago World's Fair« (1933) in the journal »Die Form« (later »Schönheit der Arbeit«), Vol 6, 1933, p. 190.



Fig. 6: Cover of one of the many German paperback editions of Alfred Andersch's »Flight to Afar«, with still from the 1987 movie directed by Bernhard Wicki.

15 Andersch: *Sansibar* (footnote 11), p. 108 and p. 111, my translation from the German: »verwöhntes junges Mädchen aus reichem jüdischem Haus«.



Fig. 7: Advertisement for the so-called ›Winter Aid‹ in the journal ›Kunst der Nation‹ (1933-1935), featuring Barlach's sculpture ›Frierendes Mädchen‹ (›Freezing Girl‹, 1917).

In Werner Haftmann's introduction to the first *documenta's* catalogue and in his writings on Nolde, which served Lenz as a blueprint for the novel *German Lesson*, the defamation of modern art as degenerate is time and again mourned as the Nazis' main crime, with no mention of the real human victims of German mass murder. This overemphasising of the dangers for modern art by art historians like Haftmann allowed its defenders after 1945 to stage themselves as resistance fighters, who heroically protected the ›innocent‹ modern art under threat, although a disagreement with the official art doctrine of Nationalist Socialist realism (which officially prevailed only in 1937) was by no means equal to political disagreement with the regime, much less a fight against it.¹⁶ Nevertheless, art historians like Haftmann, a former member of the Nazi party and its paramilitary wing, the SA, who had not only praised Nolde and Barlach in the journal of the NS-Student-Union *Kunst der Nation* (›Art of the Nation‹, Fig. 7) but also participated in the persecution of resistant fighters

16 See Buurman: ›Washing Machine‹ (footnote 2) and ›Northern Gothic‹ (footnote 8).

and the looting of cultural goods in Italy,¹⁷ later used *documenta* to whitewash German art history and their own biographies by creating a fairy tale that juxtaposed ›good democratic abstraction‹ with ›bad totalitarian realism‹. The normative idea of art's autonomy from reality as a marker of freedom helped to depoliticise abstraction in the context of the Cold War to the degree that it became an empty signifier that not only made possible the bracketing out of its ambivalent histories but also morally safeguarded art's inviolable political chastity, making it literally unthinkable that defenders of modern art could be anything but ›good democrats‹.

Conserving Nationalism: Recasting Collaboration into Care

The novel *Flight to Afar* follows this moral coding of modern art with a similarly puritanical division between ›good‹ and ›bad‹ characters. Due to their disidentification with their respective collectives, the protagonists (a Communist activist, a Jewish girl and a Protestant priest, together with a communist fisherman, his mentally ill wife and his apprentice) figure as representatives of the ›good Germans‹, who are contrasted with »the others« (»die Anderen«), the novel's euphemism for ›the Nazis‹.¹⁸ This chimes with Haftmann's naturalising othering of ›them‹ in his post-war writings that avoid explicit mention of ›the Nazis‹.¹⁹ Both *Flight to Afar* and *documenta* thus provided exculpating narratives, according to which members of the German population that constituted the Nazis could then claim that they had nothing to do with ›them‹. As W. G. Sebald points out, *Flight to Afar* may be understood as an exculpatory revision of the author's biography: Contrary to the protagonist's rescue of the Jewish character Judith, the author Andersch, who had been a communist activist in early life, too, divorced his Jewish wife Angelika Albert in 1943 in order to get admitted into the Reich Chamber of Literature (Reichsschrifttumskammer), leaving her without legal protection against deportation in the midst of the ›Final Solution‹, while opportunistically reclaiming her as his wife when inter-

17 Ibid. For his memberships and activities in Italy, see also Raphael Gross et al. (eds.): *Documenta. Politik und Kunst*, exhibition catalogue, Munich/London/New York: Prestel 2021.

18 The word is used throughout the novel. See, for instance, Andersch: *Sansibar* (footnote 11), pp. 28–29.

19 See Buurman: »Washing Maschine« (footnote 2) and »Northern Gothic« (footnote 8).

viewed as a prisoner of war in 1944 to convince the US authorities of his precarious status as a victim of Nazi persecution.²⁰

The novel is a mash-up of true stories related to Barlach's works. Several of the artist's sculptures were taken from churches during the campaign against ›degenerate art‹ in 1937, despite the fact that he had fans even in the higher ranks of the Nazis, amongst them propaganda minister Joseph Goebbels.²¹ Most famously the ›Floating Angel‹ (*Der Schwebende*, 1926), a sculpture of a flying angel, was taken from the Dome in Güstrow by Nazi officials in 1937.²² The same year, a number of Barlach figures were removed from the Northern brick gothic façade of St. Katherinen church in Lübeck. Among them were ›Woman in the Wind‹ (*Frau im Wind*), ›Beggar‹ (*Bettler*) and the ›Singing Monk‹ (*Singender Klosterschüler*), which had been commissioned and acquired in 1932 by Karl Georg Heise, the director of Lübeck's art museum. Even though Heise was forced to step down from the directorship of the museum in 1933 during the Nazi synchronisation of social, cultural and political institutions known as *Gleichschaltung*, the sculptures were later restituted to him as his private property by an order of Goebbels. Hidden away during the war, they were reinstalled at St. Katherinen in 1947.

With this information in mind, the following excerpt from *Flight to Afar* is interesting. In the passage, a nameless cultural commissioner pays visit to Pastor Helander, persuading him to hand over the wooden sculpture of the reading monk:

You can rest assured, Father, that the figure will be *carefully stored*, the young man from Rostock had said. Helander was furious when he thought of the

20 W. G. Sebald: »Der Schriftsteller Alfred Andersch«, in: id.: *Luftkrieg und Literatur* (1999), pp. 111-147. One could argue that with *Sansibar*, Andersch also ostensibly cut his ties with his earlier communist affiliations, presenting a literary version of theories of totalitarianism that were fashionable in the Cold War West in order to discredit Communism by equating it with Nazi totalitarianism.

21 Goebbels was said to have owned several sculptures. The SS-journal *Das schwarze Korps* (*The Black Corps*) featured an obituary after Barlach's death in November 1938. See Hans Prolingheuer: *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche und Kunst unterm Hakenkreuz*, Cologne: Dittrich 2001, p. 155 and p. 157.

22 This was also mythologized in the GDR by Franz Fühmann's novel *Das Schlimme Jahr* (1966) and the DEFA-film *Der verlorene Engel* (1966), after Berthold Brecht had successfully defended Barlach's work in the formalism debates.

young doctor's visit last night. He was not one of *the others*, but rather, a careerist, a slick opportunist, who wangled his way ahead, someone for whom there were only tactics and who, incidentally, ›wanted the best‹. – You probably want to *preserve* [konservieren] the reading monk, Mr. *Conservator*, Helander had replied scornfully, but it's unnecessary to *preserve* him, he stays fresh anyway. – We want to protect him, Father. – You want to lock him up, Doctor. – He's on the list, and we have the order... – On what list? On the list of works of art that should no longer be shown in public. And therefore it's better ... – The ›reading monk‹ is not a work of art, Doctor, it is an object of utility. It is used, you see, used! A basic necessity, needed for everyday use in my church. – But understand, the old young man, who was as patient as an elderly man, had explained, if you don't give him to us, *the others* will simply take him out of the church the day after tomorrow morning. And what would happen to him then? – Perhaps he would have to be destroyed? Perhaps it is better for the ›reading monk‹ to die than – as you said earlier? – Oh yes, than *to be stored*. Do you believe in eternal life, Doctor? Even in the eternal life of a figure which died because it was not delivered? – But it was hopeless. – It will have very unpleasant consequences for you, Father, consequences from which *we* [this emphasis in the original, all others my own] will no longer be able to protect you. – The young man, the tactician, was incapable of thinking about anything other than what he called ›the consequences‹. – Tell them in Rostock that I would see to it that the ›reading monk‹ stays in the church!²³

23 Andersch: *Sansibar* (footnote 11), pp. 28-29. This is my own translation. The original reads as follows: »Sie können sich darauf verlassen, Herr Pfarrer, daß die Figur bei uns sorgfältig magaziniert wird, hatte der junge Mann aus Rostock gesagt. Helander geriet in Zorn, wenn er an den Besuch des jungen Herrn Doktor gestern Abend dachte. Keiner von den Anderen, sondern ein Geschickter, Wendiger, ein Karrierist, der sich durchschlängelte, einer, für den es nur Taktik gab und der im Übrigen ›das Beste wollte‹. – Sie wollen den Klosterschüler wohl konservieren, Herr Konservator, hatte Helander höhnisch geantwortet, es ist aber unnötig, ihn einzuwecken, er bleibt auch so frisch. – Wir wollen ihn schützen, Herr Pfarrer. – Sie wollen ihn einsperren, Herr Doktor. – Er steht nun einmal auf der Liste, und wir haben den Auftrag... – Auf welcher Liste? Auf der Liste der Kunstwerke, die nicht mehr in der Öffentlichkeit gezeigt werden sollen. Und da ist es besser ... – Der ›Klosterschüler‹ ist kein Kunstwerk, Herr Doktor, er ist ein Gebrauchsgegenstand. Er wird gebraucht, verstehen Sie, gebraucht! Und zwar in meiner Kirche. – Aber begreifen Sie doch, hatte der alte junge Mann, der geduldig war wie ein Greis, erklärt, wenn Sie ihn nicht uns geben, holen ihn die Anderen übermorgen früh einfach aus der Kirche heraus. Und was dann mit ihm geschieht? – Vielleicht müßte man ihn vernichten? Vielleicht ist es besser, der ›Klosterschüler‹ stirbt, als daß er – wie sagten Sie vorhin?

The opportunistic administrator serves ›the Nazis‹ in bad faith, while at the same time explicitly distancing himself from them (›the others‹), as many of the documenta founders did, stressing their own good intentions of care and protection. It is not unlikely that ›Mr. Conservator‹ (›Herr Konservator‹), who wants ›to preserve‹ (›konservieren‹) the sculpture, is a member of the so-called conservative revolution (the obscure ›we‹ above), as he claims not to be ›one of the others‹ but still works for them, and the word conservative is emphasised in the passage repeatedly.²⁴ *Völkisch*-nationalist epistemologies were indeed preserved by conservative elites, critical of the mass-cultural ›socialist‹ aspects of Nazism, later reframing their dedication to the protection of German culture as acts of opposition and resistance against the NS regime, while branding their individualist belief in the spiritual nobility of art's autonomy as bulwarks against totalitarianism.²⁵

Protestant Work Aesthetic: Good Form/Bad Form/German Form

I will conclude with my suspicion that the figure of the opportunistic curator could be an indirect portrait of the documenta co-founder and former Nazi party member Stephan Hirzel. Hirzel, who was director of the School of Art and Design Kassel (Staatliche Werkakademie, predecessor of today's Kunsthochschule) from 1949-1965 and a member of the German Design Council (Rat für Deutsche Formgebung, founded in 1953), had co-founded the German Protestant Art Service in Dresden in 1928. As deputy president of the Art Service, in 1934 Hirzel was promoted by Goebbels to Editorial Director (Hauptschriftleiter) of the journal *Kunstkammer* (Art Chamber), published by the Reich Chamber of Fine Arts (Reichskammer der bildenden Künste). In

– ach ja, als daß er magazinisiert wird. Glauben Sie an das ewige Leben, Herr Doktor? Auch an das ewige Leben einer Figur, die gestorben ist, weil sie nicht ausgeliefert wurde? – Aber es war hoffnungslos gewesen. – Es wird sehr unangenehme Folgen für Sie haben, Herr Pfarrer, Folgen, vor denen *wir* Sie dann nicht mehr schützen können. – Der junge Mann, der Taktiker, war unfähig, an etwas anderes zu denken als an das, was er ›die Folgen‹ nannte. – Sagen Sie in Rostock, ich würde dafür sorgen, daß der ›Klosterschüler‹ in der Kirche bleibt!«

24 For connections between documenta and the so-called conservative revolution, see Buurman: ›Un/heimliche Nachbarschaften‹ (footnote 6).

25 Note that monks feature as examples of self-reliance, autonomy and quasi-protestant ›innocent‹ male bonding in Andersch's *Sansibar* and Ernst Jünger's novel *Marmorklippen*.

addition, Hirzel became an ›administrator‹ (Referent) of the Reich Chamber of Press, Periodicals and Publications (Reichskammer für Presse Zeitschriften und Veröffentlichungen), and a member of the Reich Chamber of Literature (Reichsschrifttumskammer), the very organisation whose membership was so dear to Andersch that he divorced his Jewish wife to be able to join.²⁶ Besides co-curating the German exhibit at the Chicago World's Fair in 1933, Hirzel was also co-curator of the Art Service exhibitions in Bern in 1934, in Lyon in 1938 and at the World's Fair in Paris in 1937, all of which served to propagate a modern image of Nazi Germany internationally.

Propaganda Minister Goebbels also strategically commissioned the Protestant Art Service to take care of the art looted in the 1937 campaign against so-called degenerate art by selling the confiscated works abroad in exchange for foreign exchange/currency.²⁷ A non-public sales exhibition was organised in the exhibition spaces of the Art Service in the castle of Niederschönhausen in Berlin, to which international art dealers were invited (Fig. 8).²⁸ When Alfred Rosenberg's anti-modernist Militant League for German Culture (Kampfbund für Deutsche Kultur) pushed to burn the ›degenerate art‹ conserved in the depot in 1939 to make space for the storage of food conserves, more and more art works were also sold under the table and, to this day, it is not clear if and how many images were actually destroyed.²⁹ After the German occupation of France, Hirzel was employed in the Office of the German Plenipotentiary at the French Military Command (Dienststelle des Bevollmächtigten der Auswärtigen Abteilung beim Militärbefehlshaber Frankreich) and worked for the German Institute (Deutsches Institut), the cultural department of the German embassy in Paris. His boss, the German

26 See Hirzel's biography in Dieter Kusske: *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe »Kunst-Dienst« 1928 bis 1945 im Kontext*, Bremen University 2012, pp. 355–356, <https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=69112106> [accessed: 15.01.2024].

27 See Prolingheuer: *Hitlers fromme Bildstürmer* (footnote 21), p. 119. In 1938, the lootings had been legalised retrospectively so that the confiscated art was now officially property of the state.

28 Gertrud Werneburg supervised the exhibition and was instructed to look away, should members of the German elite, such as Hitler's personal physician, ›borrow‹ works, as Prolingheuer notes, *ibid.*, p. 64.

29 Werneburg had to register all works that were supposed to be burned in March 1939, but it remains unclear if they were really burned or sold, as she was not there to witness; see *ibid.*



Fig. 8: Barlach's ›Magdeburger Ehrenmal‹ and ›Das Wiedersehen‹ on display together with a Nolde painting at the storage of the Protestant Art Service in the Hohenschönhausen castle Berlin (around 1939) (Photo: Günther Ranft, Nachlass Gertrud Werneburg, Copyright: bpk).

ambassador in the foreign office, Otto Abetz, who was responsible not just for the Aryanisation of Jewish art in France, but also for the deportation of Jews,³⁰ was also associated with the German Protestant Art Service president Gotthold Schneider and the Barlach estate manager/art dealer Bernhard Böhmer. After the war, the Red Army found in the Güstrow storages, which Goebbels had given to the Art Service as a refuge from the Berlin bombings,

30 In 1942, he wrote: »Gegen die Abtransportierung von 40.000 Juden aus Frankreich zum Arbeitseinsatz in dem Lager Auschwitz bestehen seitens der Botschaft grundsätzlich keine Bedenken.«, cited *ibid.*, p. 241.

not just works by Barlach (who used to have his studio there) and other artists declared degenerate, but also looted French art. Hirzel, who also was an ›administrator‹ (Referent) in Albert Speer's Reich Ministry of Arming and Munition after 1942, was a central node in this network.³¹

What did Alfred Andersch know about this backstory? I have not yet been able to do serious research on this or on potential biographical connections between Hirzel and Andersch, but there are a few hints to follow.³² Is it a coincidence, for instance, that the fictional estate manager who takes care of the property and artworks left behind by Judith Levin after the suicide of her mother is called Heise, just like the actual Lübeck museum director, who owned and protected many of Barlach's sculptures at the time? And what about Pastor Helander's insistence that »the ›reading monk‹ is not a work of art, Doctor, it is an *object of utility* [emphasis mine]. It is used, you see, used! A basic necessity, needed for everyday use in my church«³³ It resonates with a 1944 report in which the Reich Chamber of Fine Arts defended the German Protestant Art Service against the charges of being un-German by claiming that »its special mission was aimed at the renewal of *ecclesiastical objects of utility* [emphasis mine]. Here, the Art Service took a stand against the traditional kitschy designs and *forms of use* [emphasis mine].«³⁴ This quote, by the way, also sounds exactly like the post-war dissociation of ›good form‹

31 For more on the relationships of the Barlach circle, the Art Service, the German Institute and the dealer Gurlitt, see also Meike Hoffmann: »Von Kunsthandel bis Propaganda. Hildebrand Gurlitt und das Deutsche Institut in Paris«, in: id./Dieter Scholz (eds.): *Unbewältigt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, Berlin: Verbrecherverlag 2020, pp. 158-179, see p. 169. See also Isgard Kracht: *Inszeniert und Instrumentalisiert. Expressionismus im Nationalsozialismus: Ernst Barlach, Franz Marc, Emil Nolde*, Berlin/Boston: De Gruyter 2023, which came out after this text was finalised.

32 It would also be interesting to further research the connections between Andersch and Haftmann, who both served the Wehrmacht as translators/interpreters in Northern Italy during the war.

33 »Der ›Klosterschüler‹ ist kein Kunstwerk, Herr Doktor, er ist ein *Gebrauchsgegenstand* [emphasis mine]. Er wird gebraucht, verstehen Sie, *gebraucht!* Und zwar in meiner Kirche.«, Andersch: *Sansibar* (footnote 11), p. 137. My translation into English does not capture the subtleties of the original and the direct semantic resonances with the following quote from the Reich Chamber's report, to which I compare it.

34 »Seine besondere Arbeit galt der Erneuerung der *kirchlichen Gebrauchsgüter* [emphasis mine]. Hier hat der Kunstdienst Front gegen die überlieferten kitschigen Gebrauchsformen gemacht.«, cited by Prolingheuer: *Hitlers fromme Bilderstürmer* (footnote 21), p. 218.

from the bad taste and Nazi kitsch that allegedly dominated Nationalist Socialist design.³⁵ Such puritan (hi)stories of design resemble the art historical fairytale of good abstraction vs. bad realism, with the same ›lotus‹ effect of self-exculpation for the advocates of ›good form‹ (›Gute Form‹), who, like Hirzel, promoted the same ›protestant work aesthetics‹ before and after 1945.³⁶

Obviously, art and design historians used the very same self-purifying strategies as authors of literature. Turning historiography and biography into quasi-religious fairy tales of good and evil, aesthetics becomes a site of salvation, where the fictitious accounts of the passions endured by the ›martyrs of modernism‹ serve redemptive stories of self-victimisation. Andersch always claimed he was imprisoned in the Dachau concentration camp for three months in 1933 as a communist activist, but there is no empirical evidence of this. Moreover, there are serious doubts about the autobiographical renderings of his demission from the Wehrmacht in 1941 and his desertion in Italy in 1944, which therefore also have to be regarded as self-victimising fictions.³⁷ The author's lover and later wife Gisela Groneur, who encouraged Andersch's creative work ever since they met in 1940, had good connections to Nazi party functionaries, who enabled several exhibitions for her in 1943.³⁸ Historian Axel Schildt highlights Andersch's own national-neutralism and his ›bizarre third front‹ (›bizarre Querfront‹)³⁹ with conservative revolutionaries, documenting the author's decades-spanning friendship and correspondence with Ernst Jünger and his secretary Armin Mohler, whom Andersch invited to collaborate on his journal titled *Texte und Zeichen* (*Texts*

35 See Amelie Ochs: ›Vom Paradigma der guten Form. Deutsch-Deutsche Geschmackserziehung und Kontinuitätskonstruktion(en)‹, in: *Artium Quaestiones* 32 (2021), pp. 80–82.

36 He, for instance, edited the *Deutsche Warenkunde* before 1945 for the Reich's propaganda ministry and after 1945 for the German Design Council. See also his ›Grundsätzliche Anmerkungen zur Ausstellung ›Deutsche Wertarbeit‹ im Kunstgewerbemuseum Zürich‹, in: *Das Werk. Architektur und Kunst* 30 (1943) 12, pp. 390–393.

37 See Felix Römer/Jörn Dörig/Rolf Seubert: *Alfred Andersch Desertiert. Fahnenflucht und Literatur (1944–1952)*, Berlin: Verbrecher Verlag 2015 and Felix Römer: ›Alfred Andersch abgehört. Kriegsgefangene Anti-Nazis im amerikanischen Vernehmungslager Fort Hunt‹, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 58 (2010) 4, pp. 563–598.

38 See Sebald: ›Der Schriftsteller Alfred Andersch‹ (footnote 20), p. 124.

39 See Axel Schildt: *Medienintellektuelle in der Bundesrepublik*, Göttingen: Wallstein 2020, p. 457, my translation into English.

and *Signs*, 1955-1957).⁴⁰ Erhard Schütz compares the journal's significance to that of *documenta*.⁴¹ Its cover was designed by Gisela Andersch, neé Groneur, whose artworks would later be featured in *documenta 6* (1977). But this is a story I will follow up on elsewhere.

In sum, the *g/hosting the past* project set out to expose the historiographic f(r)ictions within *documenta*'s escapist stories of distraction and denial by displaying counter-evidence to the exhibition's proclaimed innocence. Intervening into the founding myth of art's unsoiled resurrection from the ashes left behind by the German crimes against humanity, the altar of St. Kunigundis became an archaeological site that welcomed visitors to participate in excavating layers of the show's compromised past. Browsing through the historical materials on display and combining clues that reveal links between past and present, spectators were bound to get their hands dirty investigating this ›crime scene‹ instead of washing them in innocence and pointing fingers at others who are ›afar‹ in time or space.⁴² Rather than providing a pure conscience by simply convicting individual *documenta* figures, the goal of this curatorial intervention into the exhibition series' sanitised and sanctified self-understanding was to problematise the orthodoxy of ›good‹ and ›evil form by calling attention to the messy complexities, contradictions and complicities within moralising (hi)stories of art's autonomy. At St. Kunigundis, Atis Rezistans generously set the stage for exposing the structural continuities of racism and antisemitism in the cultural field. In doing so, the Ghetto Biennale provided a space within *documenta fifteen* to critically confront the undead spirits of *völkisch*-nationalism that not only haunt German post-war art, design, and literature but keep haunting the political economies and epistemologies of contemporary art exhibitions such as *documenta* to this day.

40 See *ibid.*, pp. 395-397.

41 Erhard Schütz: »Alfred Andersch (Hg.): Texte und Zeichen (1955-1957)«, in: Elena Agazzi/ Erhard Schütz (eds.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*, Berlin/Boston: De Gruyter 2013, pp. 581-583.

42 For more on this, see Nanne Buurman: »g/hosting the past, or: Presenting the History of *documenta* in the Context of its Fifteenth Edition. Reflections on the Exhibition as a Site of Salvation«, in: Beatrice von Bismarck et al. (eds.): »Beyond Orientalism(s). Towards New Infrastructures. Artistic, Curatorial and Educational Negotiations«, online publication, forthcoming July 2025.

Care and Curating

Discomfort with Human Specimens and Thinking with an Approach of Care

Johanna Lessing

Human remains – and in my research medical specimens – in museums and collections are at the heart of various frictions. These pertain to how objects, once they enter the museum space, are conceptualised – both intellectually and practically –, and how they are subsequently dealt with. Human specimens can be seen to consistently resist the spatial organisation and epistemic placement within museum space.¹ They hardly ever fit neatly into any category one makes up for them. Subsequently, they do not fit into epistemic categories – such as the binaries of subject/object, dead/alive or human/non-human. Instead, they are unreliable in terms of status and agency: They exist in a specific state of having once been individuals and of no longer being considered (living) persons. Hence, human specimens can be understood both as musealised objects and as more than mere objects.² As a result,

-
- ¹ For medical exhibitions displaying human specimens, see for example Samuel Alberti: »Should We Display the Dead?«, in: *Museum and Society* 7 (2009) 3, pp. 133-149 and Karin Tybjerg: »Curating the Dead Body Between Medicine and Culture«, in: Malene Vest Hansen/Anne Folke Henningsen/Anne Gregersen (eds.): *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, Abingdon, New York: Routledge 2019, pp. 35-50; for interdisciplinary and post-colonial perspectives, see Philipp Schorch/Conal McCarthy (eds.): *Curatopia. Museums and the Future of Curatorship*, Manchester: Manchester University Press 2019; for direct handling of human remains in collections in the German context, see Jakob Fuchs/Diana Gabler/Michael Markert/Christoph Herm/Sandra Mühlenberend: *Menschliche Überreste im Depot. Empfehlungen für Betreuung und Nutzung. 2. Fassung*, Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätsammlungen in Deutschland, Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin 2019.
 - ² Malin Wilckens and Jonatan Kurzweily succinctly capture this variability in the status of human remains from the perspective of commodification in both historical and contem-

they challenge knowledge production processes within museum contexts by highlighting what resists categorisation. This paper takes its starting point from that ambiguity. By employing exemplary thoughts of a philosophy of care, it argues for a relational mode of thinking in curatorial research as well as in curatorial practice.

For some time now, the term *discomfort*³ has increasingly been used to frame questions regarding human specimens in curatorial contexts. Discomfort expresses ethical aspiration, practical demand, institutional reflection, and epistemological shift at the same time. Numerous museums and collecting institutions are presently pondering how they might improve and implement ›good‹ practices to responsibly manage their sensitive collections, particularly those involving human specimens. An example within a public exhibition addressing such discomfort can be found on the ground floor of the Medical Museion in Copenhagen. Here, simple means are used to challenge visitors to concentrate on a single exhibit and consider their relation towards it. As a prologue to the permanent exhibition *The Body Collected*⁴ on the first floor, the cabinet-style exhibition space assembles diverse medical exhibits, some of which engage current questions through a participation element involving Post-it voting. One question, labelled »dilemma three«, pertains to a fetus with placenta displayed at eye level: »Look at the fetus in the cabinet. Do you think it is okay to exhibit it here at the museum – without the parents' consent?«⁵ Grasping discomfort around human specimens requires unconventional measures and a transdisciplinary approach. Questioning museological representation that tends to conceal ambiguous elements rather than confront them openly challenges not only curatorial practices, but also academic methodologies. I aim to show that an openness to conceptual

porary contexts: »Eine zentrale Beobachtung in Bezug auf die Inwertsetzung der menschlichen Überreste ist ihr Übergang vom Subjekt zum ›Objekt‹; in gegenwärtigen Debatten ist die gegenläufige Bewegung vom ›Objekt‹ zum Subjekt feststellbar.«, see Malin S. Wilckens/Jonatan Kurzwelly: »Wert und Verwendung menschlicher Überreste. Vergangene und gegenwärtige Perspektiven im interdisziplinären Dialog«, in: *Historische Anthropologie* 2022, pp. 329–349, see p. 330.

3 In German: *Unbehagen*.

4 See Karin Tybjerg (ed.): *The Body Collected*, Copenhagen: Medical Museion, Faculty of Health Sciences, University of Copenhagen 2016.

5 As observed during a visit on May 26, 2023, in the exhibition room *Tak* (English: Thanks) at the Medical Museion, Copenhagen.

frictions and fault lines could serve as a beneficial approach for addressing the outlined curatorial discomfort associated with specimens in museum institutions.⁶

I choose the *curatorial* as a frame of reference to specify the focus of reflection. The *curatorial* refers to Beatrice von Bismarck's notion of *The Curatorial Condition*,⁷ which she understands as relational space or fabric where human and non-human actors, as well as their relations themselves, interact, creating what could otherwise be described as curatorial constellation.⁸ Addressing that constellational fabric of interacting could offer valuable expansions of established forms of curating. If we recognise the bodily/em-bodied agency of ›not-just-things‹, that makes them neither (more) human nor (more) object. But asking about their and our situatedness sheds light on what causes discomfort and, subsequently, on what could be measures to address these relations – not to eliminate them, but to be aware of and capable of acting on them.

In the following, I draw on my doctoral research on human specimens in scientific collections to explore discomfort as a productive force that produces knowledge and induces curiosity in curatorial research. I then relate this discussion to conceptualisations of a caring analytical position derived from interdisciplinary readings. These conceptualisations are helpful for addressing the discomfort associated with human specimens in museums. The touchpoint of this paper is the relationship between material and immaterial agencies, which involves human specimens as neither solely subjective nor solely objective.⁹ This line of argument leads me to recognise and discuss the

6 Discomfort around human specimens is found in many museum environments connected to postcolonial governance. This paper does not focus on provenance research or post-colonial critique. It does, however, recognise and start from the necessity to tell alternative stories. My interest, at least in this paper, concentrates on the epistemic problem that human specimens pose for curatorial research.

7 See Beatrice von Bismarck: *The Curatorial Condition*, London: Sternberg Press 2022.

8 The curatorial condition as agential fabric means the interplay of multiple curatorial positions (human as well as non-human) that come together in relations that are constantly articulated anew. Using the ›curatorial‹, Bismarck includes not only the exhibition space, but also its conditions and circumstances and the curatorial possibilities that result from such a constellation; see Beatrice von Bismarck: *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books 2021, p. 37.

9 Certainly, the focus placed on immaterial knowledge, especially that which is emotion-related, is neither an exclusive approach nor an approach that uses care as its sole refe-

connected analytical potential of ›thinking with care‹¹⁰ as well as a practical dimension associated with this approach. I will explore this along the lines of three questions: Firstly, how does discomfort around human remains affect curatorial research? Secondly, why should one care and how is the concept of care useful in terms of addressing discomfort as a curatorial friction? Thirdly, what does curatorial research stand to gain by applying a caring perspective?

Encountering Human Specimens

The following two examples illustrate how human remains undermine curatorial logics and their research. The first example focuses on material and immaterial interdependencies of human specimens. The second example concentrates on spatial organisation.

Unpacking

During my studies, I spent 14 months at the German Museum for the History of Medicine Ingolstadt. In Ingolstadt, I had the opportunity to examine a stock of human specimens more closely – hearts, to be precise.¹¹ The collec-

rence point. There are already countless concepts to decentralise the human subjective position in cultural object research and to analyse the transition from ›something‹ to data or immutable mobiles, as Bruno Latour exemplifies in a field report on earth samplings; see Bruno Latour: »Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest«, in: id.: *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1999, pp. 24-79. A comprehensive insight can be gleaned from Gustav Roßler, who pays special attention to things as hybrids, a concept closely aligned with this article's proposal; see Gustav Roßler: »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge«, in: Georg Kneer/Markus Schroer/Erhard Schüttelpelz (eds.): *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, pp. 76-107.

10 In employing the phrase ›thinking with care‹, I would like to cover a certainly uncertain position of investigating medical specimens as a group of musealised objects that escape categories and reliable academic modes of representation.

11 See Johanna Lessing: »Die performative Dimension menschlicher Präparate: Zur autoethnographischen Beschreibung einer Begegnungssituation«, in: Ernst Seidl/Frank Steinheimer/Cornelia Weber (eds.): *Eine Frage der Perspektive. Objekte als Vermittler von Wissenschaft*, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin 2021, pp. 114-124, <https://doi.org/10.18452/23907> [accessed: 28.08.2023].

tion originates from the 1920s and is embedded in the context of university medicine, encompassing pathological insights across a broad range of heart and kidney diseases. The collection contains 16 human hearts or fragments thereof that have been paraffinised, i.e. fixed in wax. The specimens belong to the so-called *Volhard Collection*, named after their founder Franz Volhard. Volhard (1872-1950) worked, among other places, in Halle, Berlin and Mannheim, before he was appointed as the director of the university clinic in Frankfurt a.M. He was an internist, university lecturer and specialist in kidney and heart diseases.¹² The collection of heart specimens was his initiative and formed a part of both his research and his teaching activities. It is probable that the collection originally included more preparations. In 1999, the 16 pieces mentioned above were transferred to the German Museum of Medical History in Ingolstadt. During the months of my employment at the museum, I had access to the depot where the specimens were housed (Fig. 1). By visiting the specimen collection regularly and taking field notes, I became familiar with the specimens. Still, it struck me how they were housed in the same manner as all other objects in that neutral, white-doored depot and I was surprised by their fragility – material-wise as well as subjectively – when I chose to concentrate on our encounters.

In that manner, the human specimens became my allies in understanding curatorial logics of collecting and exhibiting. What exactly differentiates objects of human origin – in my case medical specimens – from other kinds of preparations, from other kinds of human remains, from medical and scientific devices? I came to realise that they constantly elude categories like objectification or personalisation. The only thing that remains consistent is the unreliability itself: Human specimens do not fit in. Therefore, in my inquiry, I understood the unreliability of human specimens within the *curatorial* to be crucial. Reading my field notes of encounters in Ingolstadt, I recognise a sense of discomfort and at times an incapability to speak – write – notice – and notate what I observed in the depot. It appears challenging to speak of the specimens in a way that both aligns with the requirements of scientific discourse and effectively captures implicit or imperceptible layers of knowledge.

12 Claudia Kronschwitz gives a historical overview in her biography of Franz Volhard: Claudia Kronschwitz: *Franz Volhard. Leben und Werk*, Frankfurt a.M.: Sinemis 1997.



Fig. 1: Approaching the collections storage, German Museum for the History of Medicine Ingolstadt, 2022 (photo: Johanna Lessing).

Back then, when taking field notes, I frequently turned from writing to sketching. Sketches turned out to be a better method of representing the fragile surfaces than words: They turned out to be more expressive in their ability to visualise and convey a meaningful connection between perception and manual execution. Another approach to address this deficiency of words – and conversely, to intentionally sidestep vocabulary that doesn't quite fit or might even be misleading – was through photography. Through the lens of photography, I could gradually approach my subjects of interest and capture – at least in architectural terms – their surroundings. That proved to be effective for re-tracing the various dimensions of approach – architectural, subjective, encompassing body movement and stillness, posture and perspective in relation to the specimens and their surroundings.

Taking notes, sketching, photographing all unveil a bodily dimension: Being situated in front of or possibly surrounded by specimens of human origin has an impact on me. Being in collections filled with bodies and body parts that were once alive, pulsating, and sentient affects me during my time with them. These entities were once part of a life and belonged to individuals of whom I possess limited or no knowledge. Selecting one specimen, focusing on it, perhaps touching it or delving into further research, results in a

relational constellation that in its concentration on a single counterpart differs from one that emerges from being surrounded by, and maybe looked upon by, many counterparts. When zooming in on the hearts' surfaces and intricate details, or while reading in archives about medical teaching, I have begun to question: Who is guiding whom during these encounters? Am I still the one choosing to look more closely at one single specimen, or is it more of a relational constellation taking shape? The specimen guides (me in) the exploration of the implications of its distinctive materiality, while I, as the visitor, enable this connection by positioning myself within this constellation.

Segmenting



Fig. 2: View into the exhibition room Cupboards within the core exhibition Spaces of Knowledge, Forum Wissen Göttingen, 2022 (photo: Martin Liebetruhl).

The interplay between spatial organisation und modes of knowledge production in academic history is illustrated by the following brief example: The image provides a glimpse into the exhibition room *Cupboards* within the permanent exhibition *Spaces of Knowledge*, Forum Wissen, Göttingen, during its opening event in June 2022 (Fig. 2). The shelves, designed to compartmentalise objects and structure object-related knowledge, stack from floor

to ceiling.¹³ Former furniture from Göttingen academic collections is piled high, illustrating both the epistemic and spatial organisation of knowledge. Another German university museum adopted this relation as early as 2007 for its opening exhibition. In *auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften*, Anke te Heesen and Anette Michels emphasised the partitioning function of cupboards in academic contexts.

A closet always constitutes a room within a room. Its very shape marks its borders, therefore the closet exists of its own right, which constantly provokes either respect or challenge. A full definition of all past and contemporary variants of the closet's functions could be the following: A closet is a material construct, which presents rules to which we position ourselves; that proposes actions that we follow.¹⁴

Organising a depot and installing showcases involves adhering to the boundary-establishing nature a depot entails. In the curatorial framework, as Beatrix von Bismarck puts it, these actions of organising, representing and putting into boxes are practices that shape and form the curatorial process, which encompasses both collection and exhibition work.

Care – Analytical Potential

Care as a museological practice is nothing new. It is inherent in the etymology of curating. The Cambridge Dictionary defines »curate« as follows: »selecting and caring for objects to be shown in a museum or to form part of a

13 Another example for such a partitioning is to be seen in the pictures showing the Koloniaal Museum Haarlem, Netherlands, in Johanna Strunge's paper in this book.

14 Anke te Heesen/Anette Michels: »Der Schrank als wissenschaftlicher Apparat«, in: id. (eds.): *auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften*. Berlin: Akad.-Verl. 2007, pp. 8-18, see p. 10 [translated by Johanna Lessing]. In the German edition, the text reads: »Ein Schrank ist immer ein Raum im Raum. Durch seine grenzmarkierende Gestalt genießt er ein eigenes Existenzrecht, das Erfüllung oder Überschreitung einklagt. Damit ist die Funktion des Schrankes in seiner Geschichte wie in seinen zeitgenössischen Varianten bestens umschrieben: Bei einem Schrank handelt es sich um ein materielles Gefüge, das Regeln vorgibt, auf die wir reagieren, das zu Praktiken herausfordert, die wir erfüllen.«, *ibid.*

collection.«¹⁵ The etymology of the Latin *curare* (English: ›care‹) is frequently brought forward as a museum's core mission. Since the formation of the modern museum in the 19th century, the term has been narrowed down to a sense of owning and preserving.¹⁶ Current discourses already start to broaden that understanding towards museological care. In 2020, The Hunterian Museum in Glasgow appointed Zandra Yeaman as Curator of Discomfort. With a focus on postcolonial exhibits and structural blind spots since then, the Hunterian has launched several projects to raise the staff's, as well as the public's, awareness and implement structural changes within the institution.¹⁷ Another example involves the revisions of ethical guidelines currently undertaken on an international level.¹⁸

In her essay *Love's Labor*,¹⁹ the philosopher Eva Feder-Kittay addresses care with a focus on issues of inequality and gender. She aims to install an ethics of (inter-)dependency that considers the involvement of both the recipient and the caregiver (dependent and dependency worker) in the caregiving process. *Ethics of care* developed in the 1970s as a feministic critique in social philosophy and it stressed gender inequalities in care work. Highlighting emotional agencies within the context of women's work has received critical responses for reifying the link between a focus on emotions and femininity. Even so, I consider Feder-Kittay's *Love's Labor* to be genuinely helpful in terms of thinking through the relational quality of encountering. This is precise-

15 See the definition of *curate* in: Cambridge Dictionary Online, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/curate> [accessed: 08.06.2023].

16 For an exploration of the subtle distinctions between custodian and curator, see Anke te Heesen: »Exhibit, Exhibit, Exhibit«, in: Petra Reichensperger (ed.): *Terms of Exhibiting*, Berlin: Sternberg Press 2013, pp. 48–53. For a reflection regarding human remains, see also Regina Bendix/Jonatan Kurzwey: »Custody and Custodianship: A Reflection on Collection Terminology through the Lens of Human Remains«, in: *Anthropology Today* 37 (2021) 5, pp. 21–24.

17 See the project's website: <https://www.gla.ac.uk/hunterian/about/achangingmuseum/curatingdiscomfort/> [accessed: 28.08.2023].

18 The International Council of Museums (ICOM) is currently revising its *Code of Ethics for Museums* through a participatory process, aligning with evolving standards and the newly adopted ICOM museum definition in 2022; see ICOM Committee on Ethics (ETHCOM): *Participate in the Revision of ICOM's Code of Ethics for Museums!*, <https://icom.museum/en/news/participate-in-the-revision-of-icoms-code-of-ethics-for-museums/> [accessed: 03.09.2023].

19 Eva Feder-Kittay: *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and Dependency*, New York: Routledge 1999.

ly because she puts her interest into developing a reciprocal constellation.²⁰ Feder-Kittay criticises the ideal of democratic equality from the perspective of dependency. She accomplishes this by analysing the philosophical and exemplary aspects of the caregiver-dependent relationship within the context of care. Feder-Kittay presents narratives of dependency relationships that consistently undermine familiar conceptions of the self and its alleged independence. Care therefore operates within a matrix of dependency while aiming to acknowledge and even enhance the agency of the dependent:

Certainly someone could give Sesha [a person highly dependent on care] perfunctory custodial »care«, that is, attend to her bodily needs but without ever seeing the person whose body it is, without tapping into her desires, without engaging her potential, without responding to and returning her affection – her affection which is her most effective means of connecting with others, in the absence of speech and most other capacities required for interpersonal activities.²¹

Sesha's desires, her potential, her affection cannot be fully understood solely by talking to her or attending to her body. According to Feder-Kittay, to engage with Sesha, it is essential to encounter her personally. Theorising at the conclusion of the study, Feder-Kittay generalises from Sesha's case: Appropriate care means letting affection do its work and letting the dependent affect you. As »she [Sesha] meets the needs of another«,²² the relationship of dependency is formed. From Feder-Kittay's perspective, this implies acknowledging the dependency and – still, regardless – considering the agency of the dependent. Subsequently, to care for someone means to be involved. That seems obvious

20 Notwithstanding, in »care ethics, domination by the caregivers always looms large«, as Claudia Wiesemann points out; see Claudia Wiesemann: *Moral Equality, Bioethics, and the Child*, Cham: Springer International Publishing 2016, p. 10 (in her case, with an emphasis on autonomy, we delve into another expansive realm within the *philosophy of care*). There is a risk of telling stories and taking positions which are not mine to tell and to take, simply because I can. »Thinking with care« therefore also applies for such reflective work like writing scientific texts about care issues. Thinking with care means considering the other's possibilities and looking for the other's impact within the constellation and being transparent about (my) own limitations.

21 Feder-Kittay: *Love's Labor* (footnote 19), p. 155.

22 Ibid, p. 181.

in caring for (other) human beings – even if the politics and economics of care, as Feder-Kittay also points out, may suggest otherwise.

I argue that this conceptualisation of being involved in caring for the needs of another who is not equally equipped is one that could be transferred to non-human individuals that possess an ambiguous and demanding agency, like specimens. Following Feder-Kittay's thinking on the dependent's bodily and emotional agency when one encounters specimens involves a certain affective connection and relational positioning. While Feder-Kittay's focus is on human relationships, her interest lies in those relationships that involve highly unequal participants in terms of ›being able to do something‹. She seeks equality within dependency and sees agency in a physical and emotional context as not necessarily reliant on words or any other kind of intellectual activity. What is required instead is an awareness and recognition of non-verbal, bodily involvement and the agency inherent within it.

Such a bodily involvement means care is strictly conceptualised in a situated setting. Following philosopher of science Donna Haraway, this situatedness requires one to be transparent about one's own involvement and participation. In her influential essay ›Situated Knowledges‹, Haraway outlines a vision of science that is accountable for its epistemic production: ›Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcending, and splitting of subject and object. It allows us to be answerable for what we learn how to see.‹²³ To grasp Haraway's polemic, it is important to recognise that she uses ›situated and embodied knowledges‹²⁴ and ›feminist objectivity‹²⁵ as increasingly synonymous to each other.

Situated knowledges require that the object of knowledge be pictured as an actor and agent, not as a screen or ground of resource, never finally as a slave to the master that closes off the dialectic in his unique agency and his authorship of ›objective knowledge.‹²⁶

23 Donna Haraway: ›Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective‹, in: *Feminist Studies* 14 (1988) 3, pp. 575-599, see p. 583.

24 Ibid., p. 583.

25 Ibid., p. 581.

26 Ibid., p. 592.

Haraway is interested in the production of scientific reality. Instead of a »god trick«,²⁷ she advocates for a shared authorship between humans and non-humans, emphasising the acknowledgement that no single entity exclusively shapes history. Haraway employs her terminology in opposition to a patriarchal, male-dominated scientific reality, introducing *feminist* as a non-patriarchal, critical term. The term *feminist* represents a tool through which Haraway engages critically with relational and embodied ways of knowing. Feder-Kittay's exploration does not stop at »mothering«²⁸ as a women's task but interrogates a philosophy of dependency. Haraway identifies patriarchal mechanisms within science production and argues for a transparent knowledge production process that is conscious of and transparent about its political as well as embodied conditions.

The notion of responsibility has grown stronger in Haraway's more recent works: Seeking connections between species and narrating a reality that goes beyond the human, she expands the scope of participation even further. What is interesting about reading Haraway is her intensifying argumentation towards co-constituting reality in a co-inhabited environment and the connected claim for ethical responsibility.²⁹ As objects of knowledge gain agency and our surroundings become kin, not only does (scientific) authorship get shared, but responsibility for humanity's (non-human) kin also increases. On an epistemic level, that implies a responsibility to be transparent about objective limitations. On a political level, that means acting for change. On an ethical level, it means considering the other's needs and demands. Following the thought of co-constitution, Karen Barad, theorist of science, gets to the heart of it: »Practices of knowing and being are not isolatable, but rather they are mutually implicated.«³⁰ Consequently, following Haraway's focus on situatedness and Barad's subsequent mutual implicatedness, a reflective shift in thinking with human specimens becomes necessary. Insisting on specimens as isolated entities will get us nowhere in trying to grasp

27 Ibid., p. 581.

28 Feder-Kittay: *Love's Labor* (footnote 19), p. xiv.

29 See Donna Haraway: *When Species Meet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2008.

30 Karen Barad: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Journal of Women in Culture and Society* 28 (2003) 3, pp. 801-831, see p. 829.

the discomfort they evoke. Instead, acknowledging that they are integral in constituting curatorial encounters – in exhibition space as well as collection environments – allows the possibility to enter, recognise, and handle the emerging onto-epistemological³¹ relationality.

Back in the collections storage, I no longer stop at the heart's otherness and my own discomfort within the given setting. Acknowledging the relationality of being and knowing, (my) discomfort around human specimens does not simply vanish. In fact, the specimens' affecting potential within their curatorial environment, which I am part of as well, turns us into characters in the same story. We are not equals in terms of actions or doings. But I as a visitor and researcher decentre myself from a single subjective position. That goes in two directions: As Feder-Kittay illustrates, body-based knowledge is not a surplus. Rather, it is essential in meeting the dependent's potential. That means my senses are required as epistemic tools to grasp our shared reality. It also means that active (emotional) positioning towards the specimens is part of a shared knowledge production process; I am a part of this process, but perhaps not the most important part. A practical consequence for conducting research could be to attempt to change the curatorial narrative I am producing toward a (more) sensitive tone of representation in writing. This would take place not by ›giving‹ the hearts any kind of voice, which would inevitably echo my own, but rather by being transparent about the actors and circumstances shaping mine.

A Caring Perspective

The example of encountering human heart specimens illustrates that a failure to fit in is not merely an impression or a feeling but also presents a methodological challenge. The specimens consistently escape fixed settings. The philosophy of care addresses the onto-epistemological unreliability that surfaces as curatorial discomfort. Human specimens, along with human remains, can thus be taken seriously in their multi-faceted states of being. Not fitting in becomes a quality, rather than a shortcoming, in rethinking

31 »*Onto-epistem-ology* – the study of practices of knowing in being – is probably a better way to think about the kind of understandings that are needed to come to terms with how specific intra-actions matter.«, *ibid.*

museum measures and the curatorial tasks involved. Interdependency and relational world-making is foregrounded, intervening into regimes of boxes and binary settings. Within the specimen's unreliability lies a force of resistance – and with that a possibility of change. For specimens like the paraffined hearts, that could mean enhancing their subjective position within the given infrastructure. In turn, that necessarily questions the subjective position curators and museum staff usually hold. Curating practices are thus required to adapt to shared positions of knowledge production, which might result in deliberate attempts to integrate such shared positions, in collection space as well as in public exhibition.

Museological research and practice stand to gain four distinct advantages by employing a caring perspective. Firstly, it allows for the capture of tacit³² and embodied knowledge: There is an emotional as well as an ethical and ontological dimension to medical specimens. A notion of care encompasses such immaterial as well as material dimensions. This could help not only to understand, but to ›un-mute‹, for example, emotional knowledge connected to human specimens. By doing so, this knowledge leaves the realm of discomfort and enters the curatorial narrative (including its academic manifestation), where it takes up a prominent position. Secondly, it promotes reflections on situated methodology: A caring perspective offers a reflexive frame for developing curatorial research. It provides an open approach and might therefore be particularly applicable to questions concerning complex or diverse objects, to the curatorial settings of such objects and to issues involving immaterial forms of knowledge. The approach's openness may represent a methodological difficulty at first. At second glance, it bears the advantage of being able to integrate practices and approaches from other fields and to experiment with them. For example, employing Feder-Kittay's situated emotional connectedness allows one to navigate elusiveness without simply dissolving it. Staying with such ambiguity crosses ›theory-practice oppositions‹ by involving multiple layers of being involved with someone/something. Thirdly, it promotes curatorial critique: A caring perspective makes frictions in the handling of human specimens accessible to critical

32 The use of »tacit« here refers to the process-oriented understanding of (implicitly) knowing something without forcibly being able to verbalise it. Prominently, Michael Polanyi introduced that *Tacit Dimension* into cultural theory in 1966; see Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, Garden City/New York: Doubleday & Company 1966.

reflection. On the one hand, it is connected to the museum's core mission. On the other hand, when employed as an analytical tool, it responds to an equally fundamental critique by disclosing museological ›box-thinking‹. The latter can be seen as an effect of the history of museums as powerful institutions of knowledge production. Human specimens do not fit into that, making them paradigmatically promising for revisiting the segmentation that is inherent in how museums are constituted.³³ The focus of care on unequally equipped participants and their connectedness through body and emotions emphasises the unreliable onto-epistemological status of human specimens. Addressing emotional sensitivities inevitably de-objectifies museum narratives. Consequently, care could help to identify rationalities which might no longer be adequate to meet future research on curatorial practices.³⁴ Lastly, it carries implications for implementation: Care, as both situated practice and reflexive framing, requires institutional implementation. It is simultaneously analytical and hands-on. Subsequently, it can contribute to handling discomfort in curatorial contexts not only from an analytical perspective but also very tangibly in terms of practices and facilities.

To conclude: Looking into the philosophy of care might provide a foundation for tackling multi-layered discomfort surrounding human specimens, potentially facilitating a transformative shift in curatorial practices. Thinking with care directs attention towards relationality, ignoring theoretical demarcations most of us have learnt to think in or are accustomed to. Consequently, in alignment with the book's central theme, which navigates the frictions between exhibition theory and practice, care can be understood as both a practical approach and an analytical perspective. Care as used in this article stresses a sense of accountability for events that might be invisible, or even imperceptible, but that are still present when dealing with curated

33 See Tony Bennett: »Der Ausstellungskomplex«, in: Quinn v. Latimer/Adam Szymczyk (eds.): *Der documenta 14 Reader*, München: Prestel 2017, pp. 353-400; for a critique and outline of the museum's idea and institution, see Nora Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin: De Gruyter 2018; for a historical perspective, see the chapter on »Museums-kritik« in Anke te Hessen: *Theorien des Museums*, Hamburg: Junius 2012, pp. 105-111.

34 Still, European museums must therefore question their purpose and the role of their subjects/objects; see for example: Wayne Modest: »Things are a Changing or Perpetual Return. Horizons of Hope and Justice or of Anxiety«, in: Barbara Plankensteiner (ed.): *The Art of Being a World Culture Museum. Futures and Life Ways of Ethnographic Museums in Contemporary Europe*, Wien: Kerber 2018, pp. 117-120.

things. Moreover, the philosophy of care provides a reflective framework that encompasses curatorial aspects, such as spatial, institutional, and discursive circumstances. Thus, by engaging with the philosophy of care, curatorial practices could evolve into caring practices themselves.

IV) Instituierende Praktiken und Gegen-Geschichten. Friktionen als Hegemoniekritik

Feministisch kuratieren im Bezirksmuseum

Friktionen als Werkzeug

Anna Jungmayr & Alina Strmljan

Neben den großen, weltbekannten Häusern gibt es in Wien auch in jedem der 23 Bezirke kleine, ehrenamtlich geführte Museen: die Wiener Bezirksmuseen. Diese gingen größtenteils ab den 1920er Jahren aus der Heimatschutzbewegung hervor¹ und lassen sich institutionell mit privaten Orts- oder Heimatmuseen vergleichen.² 2020 wurde das Projekt *Bezirksmuseen Reloaded* initiiert – eine Initiative, in deren Rahmen eine Stabsstelle im Wien Museum (dem Wiener Stadtmuseum) zur Professionalisierung und Servierung der ehrenamtlichen Bezirksmuseen Wiens eingerichtet wurde.³ Mit dem Projekt sollte frischer Wind in die Häuser kommen. Als *Curatorial Fellows* war es unsere Aufgabe, die Bezirksmuseen bei kuratorischen Projekten zu unterstützen.

-
- 1 Zur Entstehungsgeschichte der Wiener Bezirksmuseen vgl. Karl Lang: Österreichische Heimatmuseen, Wien: Verlag für Jugend und Volk 1929; Herbert Nikitsch: »Bezirksmuseen – Bemerkungen zu einer Wiener musealen Institution«, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.): *Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*, Wien: Picus Verlag 1992, S. 91-114. Zur Heimatschutzbewegung vgl. Sándor Békési: »Heimatschutz und Großstadt: Zu Tradition und Moderne in Wien um 1900«, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 20 (2009) 1, S. 94-130; Magdalena Puchberger: »Heimat-Schaffen in der Großstadt. »Volkskultur« im Wien der Zwischenkriegszeit«, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 27 (2016) 2, S. 33-66.
 - 2 Zu Entstehungsgeschichte und Arbeitspraxis der Wiener Bezirksmuseen vgl. Andrea Hauer: *Handbuch der Wiener Bezirksmuseen*, Wien: Arbeitsgemeinschaft der Wiener Bezirksmuseen 1995.
 - 3 Gründe dafür waren u. a. zurückgehende Besucher:innen-Zahlen, der schlechte infrastrukturelle Zustand vieler Bezirksmuseen sowie in die Jahre gekommene Ausstellungen bei gleichzeitig geringen finanziellen und personellen Ressourcen.

Die Grundvoraussetzungen waren herausfordernd: Das Zusammenspiel unserer Rolle als bezahlte, »professionelle« Kuratorinnen und den zuvor völlig autonom agierenden ehrenamtlichen Mitarbeiter:innen der Bezirksmuseen ergab ein ambivalentes Verhältnis: Im Auftrag der Stadt sollten wir die Bezirksmuseen professionell unterstützen, allerdings blieb unser Handlungsspielraum beschränkt. So durften wir nicht ohne die Zustimmung der Leiter:innen in die vorherrschenden Narrative eingreifen, da die Bezirksmuseen weiterhin ehrenamtlich-autonom blieben. Nicht zuletzt ergaben sich auch durch unterschiedliche Vorstellungen von Museumsarbeit reichlich Friktionen.

Diese Friktionen sehen wir vielfach in der Existenz gesellschaftlicher Formen von Ungleichheit begründet, etwa hinsichtlich der Kategorie *Geschlecht*. Sie spiegelten sich beispielsweise in androzentrischen Ausstellungsnarrativen oder in der Aufgabenverteilung innerhalb der Museumsteams wider.

Das Ernstnehmen und ein aktiver Umgang mit inhaltlichen und strukturellen Reibungsflächen stellte in unseren Ausstellungsprojekten eine Basis für feministisch-kuratorische Praktiken dar. Mit diesen verfolgten wir primär drei Ziele: erstens, Geschlecht als zentrale Kategorie in kulturhistorischen Ausstellungen sichtbar zu machen, etwa über Themenwahl, Sprache oder Bilder. Zweitens wollten wir für geschlechtsspezifische Ungleichheit und Diskriminierung sensibilisieren. Drittens verfolgten wir das Ziel, die Bezirksmuseen nicht nur inhaltlich-narrativ, sondern auch auf der personell-institutionellen Ebene geschlechtssensibel zu verändern.

In diesem Text reflektieren wir unsere kuratorische Praxis und diskutieren die Umsetzung der oben genannten Ziele. Hierfür skizzieren wir zunächst die Bezirksmuseen und unseren kuratorischen Handlungsspielraum. Daraufhin legen wir theoretische Überlegungen zum feministischen Kuratieren dar, die unsere Praxis maßgeblich beeinflusst haben. Anschließend geben wir Beispiele konkreter kuratorischer Strategien, die wir im Rahmen von Ausstellungsprojekten in den Bezirksmuseen Wieden und Josefstadt angewendet haben.

Die Bezirksmuseen als ambivalente Räume

Bei den 23 Wiener Bezirksmuseen handelt es sich um sehr heterogene und stark von ihren Mitarbeiter:innen geprägte Institutionen. Viele betreiben engagierte »Geschichtsschreibung von unten« und verfügen als einzige Einrichtungen über Quellen, Objekte und Wissen zu bezirkshistorischen Frage-

stellungen. Sie werden von den ehrenamtlichen Mitarbeiter:innen und Bewohner:innen des Bezirks als Treffpunkte oder Veranstaltungsräume genutzt. Gleichzeitig herrschen oft traditionell-nostalgische oder gar problematische Inhalte und Ansichten vor. Das zeigt sich in einigen der Museen etwa an der Abwesenheit von Migrationserzählungen, Frauen*geschichte⁴ oder Gegenwartsbezügen bis hin zu rassistischen oder den Nationalsozialismus verharmlosenden Darstellungen.⁵

Die Kuratorin und Museologin Angela Janelli hat auf die Schwierigkeit hingewiesen, ehrenamtlich geführte Kleinstmuseen begrifflich und inhaltlich zu fassen, und sie davon ausgehend treffend als »wilde Museen«⁶ beschrieben. Janelli hat dabei das Konzept des *Wilden Denkens* des Ethnologen Claude Lévi-Strauss auf die Museumsarbeit angewandt und auf wertschätzende Art die unterschiedlichen Arbeitsweisen des improvisierenden »Bastlers« im ehrenamtlichen Museum im Gegensatz zum planenden »Ingenieur« im professionellen Museum herausgearbeitet. Die Autonomie der Bezirksmuseen und die Abwesenheit von organisatorischen, formalen und institutionellen Strukturen birgt dabei das Risiko, dass sich repressive und diskriminierende Verhältnisse verstärken. Während in öffentlichen Einrichtungen zumindest formal ein gewisser Anspruch auf Inklusion und Gleichstellung besteht, können private oder ehrenamtlich-autonom agierende Institutionen dies unbeachtet lassen und leichter Räume der Festschreibung und Herstellung von Diskriminierung bleiben oder zu diesen werden. Zugleich können aber auch Möglichkeitsräume entstehen, die für die Destabilisierung von hegemonialen Verhältnissen nutz- und gestaltbar sind. Die Anerkennung dieser ambivalenten Machtverhältnisse war Ausgangspunkt für unsere feministischen Strategien im Prozess des Kuratierens.

4 Mit dem Asterisk (*) möchten wir auf den Konstruktionscharakter der binären Geschlechter »Mann« und »Frau« hinweisen, anstatt sie zu naturalisieren: Wir können etwa historisch nicht nachweisen, ob sich die genannten Frauen* als Frauen* identifiziert haben oder ob sie andere Geschlechtervorstellungen gelebt oder unterdrückt haben.

5 Für eine ausführliche Darstellung vgl. Anna Jungmayr/Alina Strmljan/Vincent Elias Weisl: *Kuratorische Handlungsspielräume in den Bezirksmuseen (Arbeitstitel)*, Wien 2020, unveröffentlichtes Positionspapier. In diesem Papier thematisierten wir nach den ersten sechs Monaten unseres Fellowships unsere Überlegungen und Perspektiven zum Neustrukturierungsprozess der Bezirksmuseen und reflektierten über unsere Rolle.

6 Janelli führt den Begriff »Wildes Museum« als Sammelbegriff für Amateur-Museen ein, vgl. dies.: *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, Bielefeld: transcript 2012, S. 21-36.

Feministisch kuratieren

Museen sind keine geschlechtsneutralen Räume, sondern repräsentieren, konstruieren und interpretieren die gesellschaftlichen Vorstellungen und die Wirkmacht von Geschlecht. Sie produzieren Wissen und tragen damit zur Identitätsstiftung bei. Dieses Wissen speist häufig einen weiß⁷, national, bürgerlich und männlich geprägten Bildungskanon.⁸ Die Identitätsangebote orientierten sich häufig an einer vermeintlich ›unveränderlichen‹ und ›natürlichen‹ Vorstellung von Zweigeschlechtlichkeit.

Wie in vielen historischen und ethnologischen Museen sind stereotype Geschlechterverhältnisse auch in den Wiener Bezirksmuseen implizit in den Ausstellungen und Sammlungen eingelagert und werden auf unterschiedlichste Weise reproduziert: etwa dann, wenn Männer* durch Einzelporträts visualisiert, mit Gedenkzimmern gewürdigt und somit als relevant präsentiert werden, oder wenn Frauen* in viel Raum einnehmenden Kücheninszenierungen unsichtbar bleiben.

Es ist deshalb eine naheliegende feministische Strategie, den Forderungen nach Sichtbarmachung und Repräsentation von Frauen*, Lesben, Inter-, Trans- und nichtbinären Personen nachzukommen, die feministische Aktivist:innen ab den 1970er Jahren an Museen herangetragen haben.⁹ Sichtbarmachen hat aber auch eine Kehrseite: So wird mit dem Zeigen und Benennen von Frauen* meist vereindeutigend auf die Kategorie *Frau* rekurriert und die dichotome Geschlechterordnung als vermeintlich ›natürliches‹ Verhältnis fortgeschrieben.¹⁰ Wird etwa eine Kücheninszenierung als ›Frauenraum‹ be-

7 Die Kursivierung des Begriffs *weiß* markiert, dass es sich dabei nicht um eine Identitätskategorie, sondern um eine rassismuskritische Analysekategorie handelt, die durch Kolonialrassismus hergestellte Privilegien bezeichnet, vgl. weiterführend: Lann Hornscheidt: *feministische w_orte. ein lern-, denk- und handlungsbuch zu sprache und diskriminierung, gender studies und feministischer linguistik*, Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2012, S. 367.

8 Vgl. Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York: Routledge 1995; Lisa Spanka: *Vergegenwärtigungen von Geschlecht und Nation im Museum. Das Deutsche Historische Museum und das Dänische Nationalmuseum im Vergleich*, Bielefeld: transcript 2019, S. 17 und S. 55-57.

9 Vgl. z. B. Elke Krasny: »Introduction«, in: dies./Frauenmuseum Meran (Hg.): *Women's: Museum. Frauen:Museum. Politiken des Kuratorischen in Feminismus, Bildung, Geschichte und Kunst*, Wien: Löckerverlag 2013.

10 Vgl. Joan Wallach Scott: *Only Paradoxes to Offer*, Hauppauge: Harvard University Press 1996, S. 3f.

zeichnet, schreiben sich Geschlechterrollen fest. Wird hingegen die Kücheninszenierung als ›geschlechtsneutral‹ verstanden, so werden historische Realitäten und Kämpfe ignoriert. Die Museologinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch problematisieren bezugnehmend auf Irit Rogoff dieses Spannungsfeld, das sich zwischen Verschleierung und Empowerment entfaltet: Es reicht nicht, »Abwesenheit durch Anwesenheit zu ersetzen«¹¹. Die kuratorischen Annahmen, das Klassifizieren der Sammlungsobjekte sowie der textliche und inszenatorische Rahmen der Exponate bestimmen entscheidend mit, wie geschlechtssensibel die Ausstellungsnarration ist.

Mitunter wegen dieser Ambivalenzen gibt es für feministisches Kuratieren keine eindeutigen oder immer funktionierenden Strategien. Richtungsweisendes Ziel sollte jedoch sein, hegemoniale Vorstellungen von Zweigeschlechtlichkeit und patriarchale Repräsentationen von Geschlecht zu brechen bzw. zu kritisieren. Eine Möglichkeit, dies zu tun, ist sowohl das aktive Herstellen als auch das Zeigen und Zulassen von Friktionen in hegemonialen Erzählungen und Darstellungen.¹²

Geschlechtsspezifische Ungleichheit thematisieren

Anna Jungmayr

Die Ausstellung »...Vor Schand und Noth gerettet«?!¹³ behandelte die Geschichte des Wiener Gebärd- und Findelhauses. Ausgangspunkt war der Wunsch der ehrenamtlichen Museumsleiterin Maria Ettl, die Museumstradition fortzusetzen und einer aktuell oder historisch relevanten Institution des Bezirks eine Ausstellung zu widmen.

11 Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: *Gesten des Zeigens*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, S. 20.

12 Ausführlicher zu unseren Überlegungen zum feministischen Kuratieren vgl. Anna Jungmayr/Alina Strmljan: *Feministisch Kuratieren!*, in: [fernetzt] – Junges Forschungsnetzwerk Frauen- und Geschlechtergeschichte, 15.4.2023, <https://fernetzt.univie.ac.at/20230415-2/> [Zugriff am 27.10.2023].

13 Die Ausstellung wurde von Anna Jungmayr kuratiert und war von Mai 2021 bis Ende März 2022 im Bezirksmuseum Josefstadt zu sehen, vgl. weiterführend die Begleitpublikation zur Ausstellung: Anna Jungmayr/Bezirksmuseum Josefstadt (Hg.): »... VOR SCHAND UND NOTH GERETTET«?! *Findelhaus, Gebäranstalt und die Matriken der Alser Vorstadt*, Wien: Bezirksmuseum Josefstadt 2021.

Das Wiener Findelhaus befand sich etwa 100 Jahre im Bezirk Josefstadt und stand in engem Zusammenhang mit dem Wiener Gebärfhaus, im Krankenhausareal des benachbarten Bezirks Alsergrund. Die beiden Einrichtungen des Allgemeinen Krankenhauses stellten von 1784-1910 die einzige legale (bzw. geduldete) Möglichkeit für ledige und meist arme Frauen* dar, mit einer ungewollten Schwangerschaft umzugehen. Im Gebärfhaus konnten Frauen* anonym gebären und die Neugeborenen danach im Findelhaus abgeben. Dort wurden sie weiter an Pflegeplätze vermittelt, wo sie häufig noch im ersten Lebensjahr starben, meist an den Folgen von Mangelernährung. Insgesamt wurden rund 750.000 Kinder im Gebärfhaus geboren und über das Findelhaus an Pflegeplätze vermittelt. In manchen Jahren zwischen 1848 und 1868 teilten über ein Drittel aller in Wien geborenen Kinder diese Lebensumstände.¹⁴

Mir war es wichtig, Entscheidungen über Exponate und Ausstellungstexte im Team zu treffen. Alle Beteiligten sollten sich im Ergebnis wiederfinden können. Gleichzeitig waren für mich unterschiedliche Parameter der Geschlechtersensibilität handlungsleitend: Wie sprechen wir über Frauen*, die das Gebärf- und Findelhaus nutzten? Aus wessen Perspektive erzählen wir Medizingeschichte? Wo knüpfen aktuelle Formen geschlechtsspezifischer Ungleichheit an die Geschichte des Gebärf- und Findelhauses an? Diese Motivation wurde nicht von allen Beteiligten gleichermaßen geteilt. So waren die Diskussionen aufgrund unterschiedlicher inhaltlicher Zugänge und Arbeitsweisen von Friktionen geprägt.

Zentral war für mich eine thematische Rahmung durch das Setzen eines spezifischen Gegenwartsbezugs: ungewollte Schwangerschaft heute. Damit wollte ich den Fehlschluss vermeiden, dass es sich bei der Einschränkung von Frauen* hinsichtlich ihres Umgangs mit ungewollter Schwangerschaft um ein ausschließlich historisches Phänomen handelt. Eine reine Historisierung kann die gegenwärtigen Verhältnisse entlasten. Aber auch heute wird das Selbstbestimmungsrecht von Gebärenden durch gesetzliche Rahmenbedingungen eingeschränkt. Mit dem Anliegen dieser narrativen Rahmung der Ausstellung war ich im Team alleine, einige sprachen sich auch dagegen aus. Dennoch entschied ich mich für das Kapitel und glättete die teaminterne Friktion nach außen. Den Besucher:innen wurde nicht mitgeteilt, dass das

14 Zur Geschichte des Wiener Gebärf- und Findelhauses vgl. Verena Pawlowsky: *Mutter ledig – Vater Staat. Das Gebärf- und Findelhaus in Wien 1784-1910*, Innsbruck/Wien/München: Studienverlag 2015 [2001].

Kapitel umstritten war. Stattdessen gab ich gesellschaftlichen Friktionen Raum und thematisierte feministische Kämpfe für das Recht auf Schwangerschaftsabbruch. Aktivist:innen wurden in den kuratorischen Prozess und in das Rahmenprogramm miteinbezogen (Abb. 1). Insbesondere für die Thementage *UNVERSCHÄMT!* wurden feministische Wissenschaftler:innen, Künstler:innen und aktivistische Initiativen eingeladen, um über sexistische Rollenzuschreibungen und Selbstbestimmung zu diskutieren. Damit intervenierten wir in das (üblicherweise nicht mit Feminismus assoziierte) Bezirksmuseum und öffneten dieses für neue Themen und Besucher:innen.



Abb. 1: Input von zwei Mitarbeiter:innen der Österreichischen Gesellschaft für Familienplanung im Rahmen der Thementage UNVERSCHÄMT! vor dem Ausstellungskapitel Ungewollte Schwangerschaft heute, Bezirksmuseum Josefstadt, 2022 (Foto: Marlene Fröhlich/luxundlumen.com, Wien Museum).

Auch für die Objektwahl waren die Recherche in Archiven wie der Sammlung Frauennachlässe an der Universität Wien oder dem STICHWORT-Archiv der Frauen- und Lesbenbewegung sowie der Austausch mit geschlechtssensibel arbeitenden Historiker:innen zentral. Anhand des Ausstellungskapitels

zur Medizingeschichte¹⁵ möchte ich einige Strategien besprechen, um geschlechtsspezifische Ungleichheit zum Thema zu machen (Abb. 2).

Die Geburtshilfe wurde in der Zeit des Gebärd- und Findelhauses akademisiert, die Gebärenden zum ›Unterrichtsmaterial‹ für den geburtshilflichen Unterricht männlicher* Studenten – eine Gegenleistung für die anonyme Geburt.¹⁶ Für Frauen* war in Wien bis 1900 kein Medizinstudium möglich, zugleich wurde der ›Frauenberuf‹ Hebamme abgewertet. Ausgehend von diesen historischen Gegebenheiten, die ich im Kapiteltext als diskriminierend thematisierte, war mir ein sensibler Umgang mit den Gebärenden und ein Bruch mit dem Personenkult um männliche Gynäkologen wichtig. Bei der Abbildung des Arztes Ignaz Semmelweis – das war dem Team aufgrund seiner zentralen Rolle am Wiener Gebärdhaus wichtig – entschieden wir uns etwa für eine Ensemble-Darstellung von Semmelweis im Krankenzimmer anstelle eines Einzelporträts, um ihn nicht als allein agierende Person darzustellen.

Während Namen, Ideen und Arbeiten männlicher* Gynäkologen am Gebärdhaus gut dokumentiert sind, gibt es kaum Quellen über Hebammen, Gebärende oder Frauen*, die gerne Ärztin geworden wären. Um diesen historischen Ausschluss nicht unhinterfragt wiederzugeben, erweiterten wir das Feld teilweise um Akteur:innen außerhalb des Mikrokosmos des Wiener Gebärdhauses. So stellten wir etwa das Buch *Die Frau als Hausärztin*¹⁷ von Anna Fischer-Dückelmann aus. Mitte des 19. Jahrhunderts geboren, durfte diese als Frau* nicht in Wien studieren und absolvierte ihr Medizinstudium in Zürich, wo sie als eine der ersten Ärztinnen promovierte. Ihr reich bebildertes Buch wurde 1901 erstveröffentlicht und gilt als Pionierwerk der sexuellen Aufklärung und Gesundheitspflege. Fischer-Dückelmann vermittelte darin u. a. auch Wissen zur Geburtshilfe. Sie agierte also im selben akademischen Feld wie die Gynäkologen des Gebärdhauses und positionierte sich teils kritisch zu deren Praxis.¹⁸

15 Dieses kuratierte ich in enger Zusammenarbeit mit der Ärztin und ehrenamtlichen Mitarbeiterin Greta Hubinger.

16 Vgl. Pawlowsky: *Mutter ledig* (Anm. 14), S. 96–97.

17 Anna Fischer-Dückelmann: *Die Frau als Hausärztin. Ein ärztliches Nachschlagebuch*, Stuttgart: Süddeutsches Verlags-Institut Julius Müller 1913.

18 Vgl. Nora Lehner: »Buch: Die Frau als Hausärztin«, in: Anna Jungmayr/Bezirksmuseum Josefstadt (Hg.): »...VOR SCHAND UND NOTH GERETTET«?! *Findelhaus, Gebärdanstalt und die Matriken der Alser Vorstadt*, Wien: Bezirksmuseum Josefstadt 2021, S. 118–119.



Abb. 2: Ansicht des Ausstellungskapitels Entwicklungen in der Medizin, Bezirksmuseum Josefstadt, 2021 (Foto: © Carolina Frank).



Abb. 3: Hebammen-Bereitschaftstasche, auseinanderklappbar, 1900-1918, Josephinum – Ethik, Sammlungen und Geschichte der Medizin (Foto: © Carolina Frank).

Mit der Frage, wie Geburten im »langen 19. Jahrhundert« abseits des Gebärsaues stattgefunden haben, erweiterten wir den Themenbereich zudem um das Objekt des Hebammenkoffers (Abb. 3). Im Objekttext wurde aktiv auf die Kategorie Geschlecht verwiesen: »Die Hebamme begleitet und leitet die Geburt, der Arzt wurde üblicherweise nur bei Komplikationen hinzugezogen – das ist bis heute so, der Arzt kann aber heute auch eine Ärztin sein.«

Was in diesem Beispiel ebenfalls deutlich wird: Wir entschieden uns im Team für eine binäre Genderschreibweise, teilten den Besucher:innen diese Entscheidung jedoch auf einem Schild neben dem Einleitungstext mit:

Wir schreiben von »Männern« und »Frauen«, obwohl es auch schon im 18. und 19. Jahrhundert diverse Geschlechtsidentitäten gab. In den historischen Quellen wird jedoch von einer Zweigeschlechtlichkeit ausgegangen. Wir wollen andere Identitäten nicht nachträglich festschreiben.

Dies konnte den sprachlichen Ausschluss von queeren Personen nicht auflösen. Es sollte aber deutlich werden, dass hier eine Friktion besteht.

Interventionen institutionalisieren¹⁹

Alina Strmljan

Die Dauerausstellung *Im Tröpferlbad. Geschichten von Gesundheit und Hygiene im Bezirksmuseum Wieden* thematisiert in einem original erhaltenen Duschraum die Geschichte der in Wien liebevoll als »Tröpferlbad« bezeichneten städtischen Brausebäder. Diese wurden Ende des 19. Jahrhunderts für all jene errichtet, die sich kein eigenes Badezimmer leisten konnten. Sie verbesserten so die katastrophale hygienische Situation vor allem in Arbei-

19 Die Ausstellungsreihe *Kunstinterventionen im Tröpferlbad* wurde von März bis Juli 2021 im Bezirksmuseum Wieden gezeigt. Darin waren Arbeiten von Laura Stoll, Marlene Hübner und Amelie Schlemmer, Leo Mayr und Martin Weichselbaumer und der Gruppe Wieden Leaks zu sehen; weiterführend vgl. Sonja Gruber/Alina Strmljan (Hg.): *Im Tröpferlbad. Kunstinterventionen*, Wien: Verlag für moderne Kunst 2021. Aufbauend auf Inspirationen aus den *Kunstinterventionen* und partiellen personellen Kontinuitäten (etwa mit Leo Mayr und Martin Weichselbaumer als Gestalter) eröffnete die kulturhistorische Dauerausstellung *Im Tröpferlbad. Geschichten von Gesundheit und Hygiene* am 28.09.2022.

ter:innenbezirken maßgeblich.²⁰ Das Bezirksmuseum Wieden ist seit 1981 in einem ehemaligen Tröpferlbad untergebracht und verfügt über einen noch original erhaltenen Gemeinschaftsduschraum für Männer.²¹ Diese Besonderheit war der Ausgangspunkt für den ehrenamtlichen Museumsleiter Philipp Maurer, darin eine historisch-kulturwissenschaftliche Dauerausstellung zur ortsspezifischen Geschichte des Gebäudes zu planen. Er nahm das Unterstützungsangebot der Stabsstelle Bezirksmuseen an, woraufhin sich eine ca. zweieinhalbjährige enge Zusammenarbeit zwischen uns entwickelte. Diese war durchaus von Friktionen in Form von Konflikten und fortwährender Diskussion geprägt. Rückblickend waren es aber gerade die Kompromisse und das ›Sich-gegenseitig-Raum-Geben‹, die die Ausstellung zu einem erfolgreichen Projekt machten.²²

Bei der Recherche zur Geschichte der Wiener Tröpferlbäder wurde schnell deutlich, dass im Kontext der Geschichte der Körperhygiene eine Erfolgserzählung der ›Duschen für alle‹ dominierte.²³ Dass seit Gründung der Institution immer weniger Frauen* als Männer* ins Tröpferlbad gingen, wurde in den historischen Quellen zwar benannt, aber nicht weiter analysiert. Die zweigeschlechtliche Aufteilung der Duschräume in Frauen- und Männerabteilungen und der damit verbundene Ausschluss von queeren Personen wurde als selbstverständlich gegeben und nicht weiter problematisiert. Auch in

20 Vgl. Edith Staufer-Wierl: »Im Tröpferlbad«. *Wiener Volksbäder von 1887 bis heute*, Wien: 1998, nicht veröffentlichte Diplomarbeit an der Universität Wien; Stefan Winterstein: »Die Gewöhnung einer Stadt ans Baden. Zur Geschichte des Wiener Volksbad-Programms«, in: *Wiener Geschichtsblätter* 60 (2005) 4, S. 1-14; Franka Bindernagel/Alina Strmljan: »Körperhygiene für alle. Die Geschichte des Tröpferlbades«, in: *Wien Museum Magazin*, 09.01.2022, <https://magazin.wienmuseum.at/die-geschichte-des-troepferlbades> [Zugriff am 27.10.2023].

21 Zur Geschichte des Tröpferlbads in der Klagbaumgasse 4, in dem heute das Bezirksmuseum Wieden untergebracht ist, vgl. Franka Bindernagel/Alina Strmljan: »Von der Badeanstalt zum Museum. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit der Nutzungsgeschichte eines ehemaligen Tröpferlbads«, in: *Die Restauratorenblätter – Papers in Conservation* 38 (2022), S. 145-164.

22 Danke an Philipp Maurer, den Leiter des Bezirksmuseums Wieden, für den produktiven Austausch und das Feedback zu diesem Text.

23 Beispiele hierfür sind die Arbeiten von Staufer-Wierl und Winterstein (Anm. 20), aber auch zeitgenössische Quellen, vgl. Hermann Beranek: »Die Städtischen Volksbäder in Wien«, in: *Wochenschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins* 12 (1898), S. 191-195; L.: »Das erste städtische Volks-Douchebad in Wien«, in: *Wochenschrift des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins*, 12 (1887) 47, S. 321-322.

der vorhandenen Geschichtsschreibung war die ›Frauenfrage‹ meistens nur ein kurzes Unterkapitel oder eine Randnotiz. Die historischen Quellen wie auch die Geschichtsschreibung gingen zwar auf den Klassenaspekt ein (etwa darauf, dass es zwei verschiedene Kategorien von Umkleiden gab – bezahlt wurde also für die Privatsphäre), auf andere Kategorien der Differenz wie Geschlecht, *Race*, Religion oder sexuelle Orientierung jedoch kaum.²⁴

Aufgrund dieser androzentrischen Geschichtsschreibung und vor allem der eingespielten Präsenz einer männerdominierten Museumspraxis²⁵ wurde der Beschluss gefasst, das Museum für neue Akteur:innen abseits der Wissenschaft zu öffnen. Gemeinsam mit dem Gestaltungsteam von *feinformat kollektiv* und Susanne Quehenberger entstand die Idee, über einen Open Call Student:innen der Wiener Kunsthochschulen für temporäre ortsspezifische Interventionen in das Bezirksmuseum einzuladen.

In der Einführungsveranstaltung für die teilnehmenden Künstler:innen wies ich vor allem auf die hegemonialen Manifestationen in der Sammlung und der Geschichtsschreibung hin – etwa die Männerdominanz und die implizite Zweigeschlechtlichkeit. Dies geschah etwa anhand der Problematisierung des Objekts *Badeschürze*. Diese mussten bis Anfang der 1940er Jahre obligatorisch von den Duschenden in den Tröpferlbädern getragen werden. In der Forschungsliteratur werden diese Textilien meist als Kuriosum erwähnt, jedoch lassen sich an ihnen auch vergeschlechtlichte Normen ablesen: Bei den Badeschürzen für Männer* handelte es sich um rechteckige Schürze, die nur den vorderen Unterkörper bedeckten. Die Badeschürzen und Trockentücher für Frauen* bestanden im Vergleich zu den Schürzen für Männer* aus viel mehr Stoff und bedeckten auch den Oberkörper und den Po.²⁶ Diese ›Ungleichverteilung‹ von Stoff wirft Fragen zu vergeschlecht-

24 Vgl. Staufer-Wierl: »*Im Tröpferlbod*« (Anm. 20), S. 90; während die gesamte Arbeit von Staufer-Wierl einen alltags- sowie wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Fokus aufweist, wird hier die Frage »Das Volksbad als Domäne des Mannes« auf einer Seite behandelt. Bei Winterstein wird wie bei Staufer-Wierl im Hinblick auf die ökonomischen Verhältnisse analysiert, ein geschlechtsspezifischer Fokus wird nur kurz thematisiert, vgl. Winterstein: *Die Gewöhnung* (Anm. 20), S. 7.

25 Die Aufgabenteilung innerhalb der ehrenamtlichen Teams war (unhinterfragt) stark geschlechterstereotyp: Männer* hatten leitende und inhaltliche Aufgaben, die Frauen* im Team erledigten die Buchhaltung, kommunikative Tätigkeiten sowie Sorgearbeiten wie Reinigung und Bewirtung.

26 Vgl. Beranek: »Die Städtischen Volksbäder« (Anm. 23), S. 207.

lichten Körperpolitiken und Kleidungsvorschriften auf. In den historischen Quellen wie auch in der von mir eingesehenen Forschungsliteratur wurden diese aber kaum beantwortet.

Zudem benannte ich das von institutionellem Sexismus durchzogene Museum im Einführungsworkshop als einen für *FLINTA**-Personen *unsaf(er) space*.²⁷ Auch konnte das Bezirksmuseum vor allem aufgrund seiner geringen finanziellen und personellen Ressourcen keine Mehrsprachigkeit gewährleisten. Die Einsprachigkeit läuft dabei aber Gefahr, im Hinblick auf die sehr internationale Wiener Kunstszene rassistische und koloniale Machtstrukturen zu reproduzieren.

Eine der vier realisierten Kunstinterventionen war die Installation *Changing Cabinet* (Abb. 4) der Social Designerinnen Marlene Hübner und Amelie Schlemmer, die gemeinsam unter dem Label *Hybrid Dessous* auftreten.²⁸ Die beiden widmeten sich in Form von Fotoserien und selbstgenähten Kleidungsstücken dem der Körperreinigung innewohnenden Prozess des An- und Auskleidens. Dabei wurde nicht nur ein scheinbar selbstverständlicher Bewegungsablauf sichtbar gemacht, sondern auch die Grenzen zwischen den Geschlechtern, zwischen öffentlichen und privaten Räumen sowie zwischen Stoff und Haut fließend. Die unterschiedlich kleinen Figuren und teilweise ineinander übergehenden und nackten Körper luden zum genauen Hinschauen ein und evozierten somit auch voyeuristisches Verhalten. Dadurch wurde eine zusätzliche Reflexionsebene über vergeschlechtlichte Blickregime eröffnet. Unter anderem nähten Hübner und Schlemmer – ausgehend von historischen Maßangaben und Beschreibungen – eine Badeschürze für Frauen* nach. Durch die Nutzung moderner und historischer Materialien entstand eine Hybridform zwischen den Zeiten. Deren fluider Charakter wurde auch in Bezug auf Geschlecht unterstrichen, da es sich bei der fotografierten, die Badeschürze an- und ausziehenden Person um einen Mann* handelte.

27 Zum Konzept des *Safe(r) Space* vgl. etwa Coalition for Safer Spaces: *what are, and why support, »safer spaces«*, <https://saferspacesnyc.wordpress.com/> [Zugriff am 27.10.2023].

28 Weiterführend vgl. Gruber/Strmljan: *Im Tröpferbad* (Anm. 19), S. 54–69 sowie die Homepage der Künstlerinnen, www.hybriddessous.com/ [Zugriff am 27.10.2023].



Abb. 4: Ansicht der Installation Changing Cabinet von Marlene Hübner und Amelie Schlemmer, die im Rahmen der Kunstinterventionen im Tröpfelbad gezeigt wurde, Bezirksmuseum Wieden, 2021 (Foto: Klaus Pichler, Wien Museum).



Abb. 5: Detail von Changing Cabinet mit der künstlerischen Interpretation einer historischen Badeschürze, Bezirksmuseum Wieden, 2021 (Foto: Klaus Pichler, Wien Museum).

Die Hoffnung, durch die temporären künstlerischen Eingriffe eine nachhaltige feministische Veränderung in die vorherrschende Museumspraxis einzuleiten, ging im Fall der Badeschürzen auf. In der auf die *Kunstinterventionen* folgende historische Dauerausstellung bekamen sie im Kapitel *Ausziehen, Duschen, Anziehen* einen prominenten Platz. Im zugehörigen Text wird die bis heute existierende explizite Zweigeschlechtlichkeit von Auskleide- und Duschräumen thematisiert und so Intimität, Geschlecht und die mit ihnen verbundenen Kleider- und Körpernormen als historisch gewachsene Phänomene verortet. Zusätzlich können die Besucher:innen von Hübner und Schlemmer genähte Reproduktionen der historischen Badeschürzen anprobieren. Der geschlechtsspezifische Unterschied der Objekte wird somit durch die Praxis des Aus- und Anziehens in der Ausstellung vermittelt (Abb. 5 & 6).

Zusammen mit den Social Designer*innen entwickelte ich auch die Idee, die historische Betrachtung von Körperhygiene in der Ausstellung um ein Gegenwartskapitel zu erweitern. Philipp Maurer hatte die Ausstellung zunächst nur als rein historische Erzählung geplant und sah keinen Bedarf eines Gegenwartsbezugs: Er wollte den Platz lieber weiteren historischen Inhalten geben. Dass der Ausstellungsteil *Körperhygiene heute* – wenn auch in einem kleineren Umfang als geplant – schließlich doch Einzug in die Ausstellung fand, ist das Resultat von Friktionen: langen und durchaus konfliktiven, jedoch immer auf Augenhöhe geführten Aushandlungen. Ergebnis waren (auch online abrufbare) Audiocollagen aus Interviews mit 25 Wiener:innen über das intime Thema der Körperpflege.²⁹ Die Interviewteilnehmer:innen berichten etwa, was Körperhygiene für sie bedeutet, wie und wo sie diese praktizieren und ob sie Hygiene mit Schönheit verbinden. Neben der Bestätigung der These, dass Körperhygiene in Wien heute weniger mit Gesundheit und mehr mit *Selfcare* verbunden und vorrangig in privaten Räumen vollzogen wird, geben die Collagen die Vielseitigkeit von Körperhygienepraktiken und deren Verwobenheit in intersektionale Machtverhältnisse wieder. Insbesondere bei Statements zu Privatheit und Öffent-

29 Die Audiocollagen sind in der Ausstellung über Hörmuscheln und über QR-Codes am eigenen Gerät zu hören, vgl. <https://soundcloud.com/imtroepferlbad> [Zugriff am 27.10.2023]. Für die Collagen wurde ein diverses Sample von Interviewpartner:innen hinsichtlich der Kategorien Geschlecht, Alter, Religionszugehörigkeit, sexueller Orientierung, Klasse, *Race*, Wohnform, Herkunft und beruflichem Hintergrund erstellt. Der Ausstellungsteil wurde gemeinsam mit Anna Jungmayr und Olivia Schlatzer kuratiert, das Sounddesign der Audiocollagen von Manuel Cyrill Bachinger durchgeführt.

lichkeit wurden geschlechtsspezifische Machtverhältnisse deutlich: Viele sich als weiblich oder nicht binär identifizierende Personen berichteten von sexualisierten Übergriffen und ihnen unangenehmen Blicken männlicher Betrachter (Abb. 7).



Abb. 6: Ausstellungskapitel Ausziehen, Duschen, Anziehen der historischen Dauerausstellung Im Tröpferlbad. Geschichten von Gesundheit und Hygiene, Bezirksmuseum Wieden, 2022 (Foto: Marlene Fröhlich/luxundlumen.com, Wien Museum).



Abb. 7: Ausstellungskapitel Körperhygiene heute, Bezirksmuseum Wieden, 2022 (Foto: Marlene Fröhlich/luxundlumen.com, Wien Museum).

Friktionen nutzen!

Wir haben die Wiener Bezirksmuseen zu Beginn als *Wilde Museen* charakterisiert, welche einerseits stark vergeschlechtlicht und hegemoniebestärkend sind, denen andererseits aber aufgrund ihres stark partizipativen Charakters auch ein Potenzial für das Zeigen von Gegengeschichte innewohnt. Im feministischen Sinn kann dies bedeuten, Frauen*geschichte sichtbar zu ma-

chen – eine Handlung, die im Spannungsfeld zwischen ›Empowern‹, ›Festschreiben‹ und ›Verschleiern‹³⁰ durchaus ambivalent ist.

Mit der Anerkennung dieser Ambivalenz haben wir uns in unseren Ausstellungsprojekten unterschiedlicher Strategien bedient. Viele der produktiven Friktionen spielten sich zudem intern ab – etwa in Diskussionen über die Themensetzung oder der Wahl des Fokus – sie werden nach außen, also im Museumsraum, nicht unbedingt als solche sichtbar. Dennoch konnten in unterschiedlichen Dimensionen – im Arbeitsverhältnis, im Thema, im Text und auf einer visuellen Ebene – patriarchale hegemoniale Vorstellungen von Geschlecht angegriffen und hinterfragt werden.

Dabei dienten uns Friktionen auf unterschiedliche Weise als Werkzeug: Durch das Offenlegen, Benennen und Aufzeigen von (gesellschaftlichen) Konflikten erzeugten wir Brüche in hegemonialen Erzählungen. Vor dem Hintergrund des Wissens über gesellschaftliche Ungleichheiten und dem Ernstnehmen der damit einhergehenden Formen von Diskriminierung konnten wir empowernd und Haltung zeigen und somit institutionelle Handlungsspielräume neu verhandeln. Nicht zuletzt hoffen wir, aufgrund dieser Strategien zumindest Ansätze geschlechtersensibler Ausstellungspraxis auch längerfristig in den Häusern verankert zu haben.

30 Vgl. Muttenthaler/Wonisch: *Gesten des Zeigens* (Anm. 11), S. 20.

»Hitler entsorgen« – oder soll das ins Museum?

Diskussion als Zentrum musealer Arbeit und Wissensproduktion ausstellen

Louise Beckershaus, Markus Fösl & Laura Langeder

»Wofür steht dieses Objekt?«, »Wie kann dieses Objekt im Museum verwendet werden?«, »Was würden Sie tun? Aufbewahren, zerstören, verkaufen? Und warum?« Dies sind einige der Fragen, die wir im kuratorischen Team in der Ausstellung *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* des Hauses der Geschichte Österreich uns selbst und den Besucher:innen stellten. Das gemeinsam vom sammlungskuratorischen und vermittlerischen Team des Museums entwickelte Konzept war darauf ausgelegt, nach möglichen Formen des Umgangs mit dem materiellen Erbe des Nationalsozialismus zu fragen – Überbleibseln der NS-Vergangenheit, die sich bis heute vielfach in österreichischen Haushalten, Institutionen und musealen Sammlungen befinden. Die gesamtgesellschaftliche Relevanz dieser Frage, wie mit diesen Gegenständen umzugehen sei, war die Grundthese der Ausstellung, weshalb wir nicht nur unsere eigenen musealen Herangehensweisen kritisch beleuchtet, sondern die Besucher:innen eingeladen haben, ihre Standpunkte mit uns zu teilen.

In diesem Text beschreiben wir das gesellschaftliche Reibungsfeld, das uns zur Ausstellung bewogen hat, reflektieren unseren Arbeitsprozess, die kuratorische Herangehensweise sowie unsere Erfahrungen aus der Laufzeit der Ausstellung. Anhand exemplarischer Beobachtungen der Autor:innen stellen wir erste Deutungsversuche an und machen Friktionen sichtbar: Welche Herausforderungen und *Learnings* ergaben sich aus der Arbeit in einem multidisziplinären Ausstellungsteam¹ mit unterschiedlichen Zu-

1 Inhaltlich-kuratorisch wurde die Ausstellung von Stefan Benedik, Laura Langeder und Monika Sommer, vermittlerisch-kuratorisch von Louise Beckershaus, Markus Fösl, Eva Meran, Sarah Holt und Dominik Ivancic erarbeitet. Die Restauration verantwortete Petra Süß, das

gangsweisen, Kompetenzen und Interessen? Wie wurde das Konzept von den Besucher:innen aufgenommen, welche erwarteten und unerwarteten Widersprüche oder Spannungsfelder entstanden in der Interaktion mit der Ausstellung? Und wie veränderte diese Ausstellung unsere Museumspraxis?

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum²

Das Haus der Geschichte Österreich (hdgö) wurde 2017 als Museum für Zeitgeschichte mit dem gesetzlichen Auftrag gegründet, ein ›Diskussionsforum‹ zu sein.³ Als solches versteht sich das hdgö als ein Ort der Vermittlung und Verhandlung von Geschichte und Geschichtsschreibung sowie als Raum für einen aktiven Austausch mit Besucher:innen und weiteren Anspruchsgruppen.⁴ Das Selbstverständnis, ein Diskussionsforum zu sein, zeigt sich in allen Bereichen der Museumsarbeit und wird auch in der Sammlungsarbeit⁵ deutlich: Neben gezieltem Objektsourcing oder thematischen Sammlungsaufrufen kommen die meisten Objekte durch proaktiv an uns herangetragene Schenkungen von privaten Haushalten ins Museum und werden vor Aufnahme in die Sammlung im Team gemeinschaftlich diskutiert. Dabei wird deutlich, welche Objekte die interessierte Öffentlichkeit musealisiert wissen möchte. Schon kurz nach der Gründung des hdgö bemerkten wir unter diesen vielen Angeboten einen Überhang an Objekten, die einen Bezug zum Nationalsozialismus aufweisen. Dabei waren wir von der Menge an Dingen überrascht – in den meisten Fällen Alltagsobjekte der NS-Propaganda –, die

Projektmanagement oblag Anna Bausch und Enid Wolf. Inhaltlich begleitet wurde das Projekt von unseren zwei wissenschaftlichen Konsulent:innen Heidemarie Uhl und Dirk Rupnow.

2 *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* war vom 12.12.2021 bis 08.01.2023 auf der Sonderausstellungsfläche im Haus der Geschichte Österreich, dem Alma Rosé Plateau im Prunkstiegenhaus der Neuen Burg in Wien zu sehen.

3 Vgl. Stefan Benedik/Eva Meran/Monika Sommer: »Haus der Geschichte Österreich – das zeitgenössische Museum als Diskussionsforum und Prozess«, in: Rainer Wenrich/Josef Kirmeyer/Henrike Bäuerlein/Hannes Obermair (Hg.): *Zeitgeschichte im Museum*, München: kopaed 2021, S. 79–94.

4 Das Leitbild findet sich online unter Haus der Geschichte Österreich: *Leitbild*, <https://hdgoe.at/leitbild> [Zugriff am 25.10.2023].

5 Das Sammlungskonzept findet sich online unter Haus der Geschichte Österreich: *Die Sammlung*, <https://hdgoe.at/sammlung> [Zugriff am 25.10.2023].

bis heute im privaten und öffentlichen Raum im postnazistischen Österreich zu finden sind. Aus dieser Beobachtung heraus entstand die Idee zur Ausstellung *Hitler entsorgen* – die erste *hdgö*-Ausstellung, die sich ausschließlich aus eigenen Sammlungsobjekten zusammensetzte.

Für Besucher:innen begann die Auseinandersetzung mit der Thematik der Ausstellung bereits an der Museumskasse, wo sie gleichzeitig mit dem Eintrittsticket eine von zehn verschiedenen Objektkarten bekamen, die sie mit einem beispielhaften Objektfund konfrontierte: ein *Ehrenkreuz der deutschen Mutter*, das ihre Großmutter in der Nachttischschublade aufbewahrt hatte, ein Teller mit Reichsadler-Stempel, den sie zufällig im Konvolut auf einem Flohmarkt erworben haben, oder Hitlers *Mein Kampf*, das sie in einem offenen Bücherschrank entdeckten (Abb. 1). Auf der Karte befanden sich Bezeichnung und Skizze des Objektes, die fiktive, aber an die reale Sammlungspraxis angelehnte Fundgeschichte samt Informationen zum Material und ungefährem Verkaufswert sowie die zentrale Frage: »Was würden Sie mit dem Objekt tun? Aufbewahren, verkaufen oder zerstören?«. Mit dieser Frage betraten die Besucher:innen die Ausstellung.

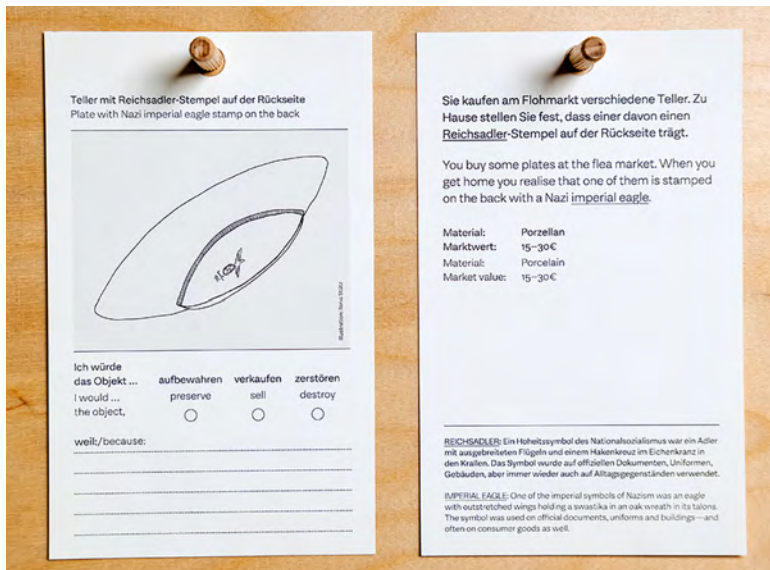


Abb. 1: Foto der Vorder- und Rückseite einer der Objektkarten der Ausstellung, 2021 (Foto: Lorenz Paulus, *hdgö*).



Abb. 2: Ausstellungsansicht mit Eingangstext und Displayelementen zu den Entscheidungsmöglichkeiten, 2021 (Foto: Klaus Pichler, hdgö).

Auf drei Wandelementen wurde jeweils eine der Optionen »Aufbewahren«, »Verkaufen« und »Zerstören« thematisiert (Abb. 2). In jedem der drei Bereiche wurden Informationen und Handlungsbeispiele angeboten: Was ist gesetzlich erlaubt, was ist verboten? Wie gehen Second-Hand-Unternehmen oder Online-Portale mit NS-Gegenständen um? Warum steht eine »Führerglocke« in einem Schloss in Niederösterreich unter Denkmalschutz? Und wer profitiert vom Handel mit NS-Gegenständen? Ausgehend von diesen Informationen konnten die Besucher:innen per Ankreuzen eine der drei Optionen auf ihrer Objektkarte auswählen und ihre Entscheidung in einem Textfeld begründen. Die ausgefüllte Karte konnte anschließend auf dem vertikalen Element des Displays hinterlassen werden, um die Entscheidungen der Besucher:innen sichtbar und diskutierbar zu machen.

Im Anschluss an diesen interaktiven Ausstellungseinstieg gelangten die Besucher:innen in einen weitläufigeren Bereich, der die Fragen, Entscheidungsgrundlagen und Umgangsformen des Museums zu Objekten mit Bezug zum Nationalsozialismus aufgriff (Abb. 3). Auf 14 Tischen wurde je ein hdgö-Sammlungszugang mit Bezug zum Nationalsozialismus gezeigt. Die Gestaltung mit Teppichboden und hellen Holzplatten sollte mit der imperia-

len Architektur unserer Ausstellungsfläche, der Neuen Burg, brechen. Die Objekte wurden flach liegend ohne Sockel oder inszenierende Objektmontage präsentiert, daneben wurde zusätzlich die zumeist banale Verpackung gezeigt, in der das Objekt von den privaten Voreigentümer:innen an das Museum übergeben wurde.



Abb. 3: Ausstellungsansicht der präsentierten Sammlungsobjekte in der Ausstellung, 2021 (Foto: Klaus Pichler, hdgö).

Die gezeigten Objekte deckten eine vielfältige Bandbreite ab – von massiven Bronzeköpfen bis hin zu mehreren Serien von Winterhilfswerk-Spendenabzeichen. Alle Objekte wurden aufgrund ihrer historischen Bedeutung, ihrer Rezeption in der Nachkriegszeit und ihrer vielschichtigen Objektbiografie⁶ ausgewählt. Aus der Perspektive des Sammlungsteams wurden zu jedem Objekt die gleichen fünf Fragen beantwortet: »Was ist dieses Objekt?«, »Wofür steht dieses Objekt?«, »Wer verwendete dieses Objekt auf welche Art und Weise?«, »Was wird über dieses Objekt erzählt?« und »Wie kann dieses Objekt

6 Vgl. Chloe Paver: Exhibiting the Nazi Past. Museum Objects Between the Material and the Immaterial, Basingstoke: palgrave macmillan 2018, S. 187 und S. 263.

im Museum verwendet werden?«. Diese Fragen wurden auf farblich codierten Kärtchen zum Herausnehmen abgedruckt. Jede der Textkarten eröffnete eine andere Perspektive auf das Objekt. Fachbegriffe, weiterführender Kontext und Quellen zur Objektgeschichte wurden auf Karten zur Vertiefung aufbereitet. Um eine genauere Auseinandersetzung mit den Objekten zu ermöglichen, befand sich bei jedem Tisch eine Sitzgelegenheit (Abb. 4).



Abb. 4: Detail einer Objektpräsentation mit den unterschiedlichen Textkarten sowie der Verpackung, 2021 (Foto: Klaus Pichler, hdgö).

Wie NS-Erbe ausstellen? Enttabuisieren, ohne zu überhöhen

Mit der Ausstellung *Hitler entsorgen* reagierte das Museum auf einen wunden Punkt der Erinnerungskultur: Österreich hat erst sehr spät begonnen, sich der Rolle von Österreicher:innen im Aufstieg des Nationalsozialismus und in den Verbrechen des Regimes zu stellen.⁷ Das Tabuisieren dieser Geschich-

7 Vgl. Ljiljana Radonić/Heidemarie Uhl: »Gedächtnis und Erinnerungskultur«, in: Marcus Gräser/Dirk Rupnow (Hg.): *Österreichische Zeitgeschichte – Zeitgeschichte in Österreich. Eine Standortbestimmung in Zeiten des Umbruchs*, Wien/Köln: Böhlau Verlag 2021, S. 263-283.

te verhinderte auch eine Auseinandersetzung mit jenen dinglichen Relikten der Gesellschaft im Nationalsozialismus, welche Täter:innenschaft belegen. Genau solche Objekte stellten wir in *Hitler entsorgen* aus, um die Diskussion um das Symbolische konkret zu machen: Mit dem Zeigen und Thematisieren von Massenware und Alltagsobjekten der NS-Propaganda wollten wir die Durchdringung der Gesellschaft mit NS-Ideologie sichtbar machen und die nach wie vor existierenden Relikte dieser Zeit enttabuisieren – ohne sie zu überhöhen. Unser Anspruch dabei war es, die Propaganda und Ideologie, die durch die behandelten Objekte transportiert wird, in ihrer Präsentation und grafischen Aufarbeitung zu brechen – besteht doch beim Ausstellen von Gewalt- und Propaganda-Objekten stets die Gefahr, diese zu reproduzieren.⁸

Analytisch vorgehen, emotionalen Druck nutzen

In unserer Sammlungstätigkeit sind wir immer wieder mit den vielseitigen Emotionen konfrontiert, die Menschen diesen Objekten entgegenbringen und im Verlauf der Objektübergabe explizit oder implizit weiterkommunizieren. Potenzielle Schenker:innen drückten bei der Kontaktaufnahme oder Objektübergabe Schamgefühle, Distanzierung oder ein spürbares Unbehagen über den Besitz oder die Gegenwart von Objekten mit Bezug zum Nationalsozialismus aus. Aus unserer Sammlungspraxis wissen wir, dass es nicht zwingend familiäre Bezüge zum Nationalsozialismus braucht, um emotional auf die Begegnung mit NS-Objekten zu reagieren. Die emotionale Aufladung und der kommunizierte Handlungsdruck bei Schenker:innen machte die gesellschaftspolitische Relevanz der Diskussion über Umgänge mit diesem herausfordernden Erbe deutlich. Im Ausstellungskonzept griffen wir sowohl offene Fragen als auch diese Emotionalität auf und nutzten sie, um uns dem Thema analytisch zu nähern.

8 Vgl. Robert M. Ehrenreich/Jane Klinger: »War in Context: Let the Artifacts Speak«, in: Wolfgang Muchitsch (Hg.): *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 145-154, hier S. 145; Louise Beckershaus/Stefan Benedik/Markus Fösl/Laura Langeder/Eva Meran/Monika Sommer: »Aura versus Dialogue: Displaying Nazi Objects in the Exhibition Disposing of Hitler: Out of the Cellar, Into the Museum«, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 34 (2023) 1, S. 266-277, hier S. 274.

Strukturen und Entscheidungen transparent machen

Um einen analytischen Zugang zu ermöglichen, hinterfragten wir zuerst unsere eigene Praxis: Wie sammeln wir? Wie kuratieren wir? Wie vermitteln wir? Wir beschlossen, mit der Ausstellung transparent zu machen, anhand welcher Kriterien wir entscheiden, ob und welche NS-Objekte für zukünftige Generationen erhalten und in die von Steuergeldern finanzierte Bundessammlung des hdgö eingehen werden.⁹ Mit dieser Offenheit über unsere internen Workflows und Entscheidungsprozesse wollten wir auch den Konstruktionscharakter und die Veränderlichkeit der im Museum vermittelten Narrative zum Ausdruck bringen und sichtbar machen, dass in der vermeintlich statischen Institution des Museums individuelle Entscheidungsträger:innen agieren, deren Handlungsspielräume abhängig von entsprechenden kulturellen und politischen Rahmenbedingungen sind.¹⁰ Die Prämisse der Transparenz verdeutlicht auch nach außen das Verständnis von historischen Museen als Prozess – ist Geschichte doch eine stetige Auseinandersetzung, die in der Gegenwart geführt wird.¹¹ So auch in der Sammlung: Wie viele Ausgaben von *Mein Kampf* braucht es heute in sammelnden Gedächtnisinstitutionen? Wie viel öffentliche Gelder sollten jährlich in den Erhalt von Objekten der NS-Propaganda investiert werden? Was tun mit den zahlreichen Mütterkreuzen, die dem Museum angeboten werden, aber keiner Biografie mehr zugeordnet werden können?

9 Vgl. das Sammlungskonzept des hdgö (Stand Dezember 2021) unter Haus der Geschichte Österreich: *Die Sammlung*, <https://hdgoe.at/sammlung> [Zugriff am 01.11.2023].

10 Vgl. Christina F. Kreps: *Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation*, London/New York: Routledge 2003.

11 Vgl. Deirdre C. Stan: »The Informed Muse. The Implications of »The New Museology« for Museum Practice«, in: Gerard Corsane (Hg.): *Heritage, Museum and Galleries. An Introductory Reader*, London/New York: Routledge 2005, S. 54-70; Barbara Wenk: »Wie (über) Technik am Museum kommunizieren? – Plädoyer für ein prozessorientiertes Verständnis von Ausstellen am Museum«, in: Schnittpunkt/Charlotte Martinz-Turek/Monika Sommer-Sieghart (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien: Verlag Turia + Kant 2009, S. 111-130.

Diskussion herausfordern

Wir haben uns in dieser Ausstellung bewusst dazu entschieden, als Museum keinen Vorschlag für einen ›korrekten‹ Umgang mit NS-Objekten zu machen. Stattdessen wollten wir entsprechend unserem Selbstverständnis als Diskussionsforum die Besucher:innen als (Alltags-)Expert:innen ansprechen und sie als »aktive Konsumenten [sic!] und Produzenten [sic!] von Bedeutung«¹² einbeziehen. Da diese Diskussion in einer postnazistischen Migrationsgesellschaft¹³ stattfindet, haben wir besonders darauf geachtet, die Perspektive von Nachkommen von Täter:innen, Profiteur:innen, Sympathisant:innen und Mitläufer:innen nicht als Norm zu setzen, sondern einen Diskussionsrahmen zu schaffen, der unabhängig von familiären oder erinnerungskulturellen Hintergründen funktioniert. Der interaktive Ausstellungsbereich sollte dieser Diskussion Raum und Anstoß geben. Die Besucher:innen konnten sich über die Objektkarten individuell mit der Frage auseinandersetzen, ihre subjektiven Erfahrungen und Deutungen gleichwertig in die Ausstellung einbringen. Ausgenommen davon sind diskriminierende oder strafrechtlich relevante Beiträge, die unseren Nutzungsbedingungen¹⁴ widersprechen. Solche Äußerungen werden vom Vermittlungsteam aus den Ausstellungsräumen entfernt und zu Dokumentationszwecken aufbewahrt.

Arbeit in einem multidisziplinären Team

Seit der Gründung des hdgö übt sich das Museum in der Praxis, eine Zusammenarbeit zwischen Vermittlung und Kuration auf Augenhöhe umzusetzen. Trotz der Veränderung kuratorischer Ansätze im Zuge des *educational turns* stellt diese Museumspraxis bei weitem noch keine Selbstverständlichkeit dar und Vermittlungsabteilungen bleiben häufig mit unzureichenden Ressourcen

12 Susanne Gesser/Angela Janelli/Martin Handschirn/Sibylle Lichtensteiger (Hg.): *Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an Kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 11.

13 Vgl. Nora Sternfeld: *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Wien: Zaglossus 2012, S. 9f.

14 Vgl. Haus der Geschichte Österreich: *Nutzungsbedingungen für die Webplattform des hdgö*, <https://hdgoe.at/nutzungsbedingungen> [Zugriff am 25.10.2023].

ausgestattet.¹⁵ Das hdgö geht hier neue Wege: Die Vermittlung ist seit Aufbau und Gründung fest in der Institution verankert und wird auf allen Ebenen des Museums einbezogen – nicht zuletzt in der Konzeption von Ausstellungen. Die Vermittlungsabteilung war ab einem frühen Stadium Teil des Ausstellungsteams und nahm eine gleichberechtigte Position im kuratorischen Team ein. Der interaktive Ausstellungsbereich wurde vom Vermittlungsteam erarbeitet, der objektfokussierte Bereich vom sammlungskuratorischen Team. Das Gesamtkonzept der Ausstellung entstand im gemeinsamen Prozess und die zwei Perspektiven flossen in den jeweils anderen Bereich mit ein bzw. wurden sich gegenseitig angeeignet. Davon profitierten alle Seiten und nicht zuletzt die Besucher:innen: Sie und ihre Erfahrungen standen im Mittelpunkt der Ausstellung. Durch die feste Verankerung der Vermittlung im Ausstellungsteam wurden Fragen der Zugänglichkeit für ein heterogenes Publikum von Gruppen und Individualbesucher:innen von Beginn an ins Zentrum der räumlichen, gestalterischen und textlichen Konzeption gestellt.¹⁶ Das hdgö versteht sich damit als Museum des 21. Jahrhunderts, das auf die »Wechselbeziehung mit der Gesellschaft«¹⁷ ausgerichtet ist. In diesem Verständnis »gehört das Museum allen«¹⁸ und nimmt eine Rolle als Dienstleister an der Gesellschaft ein. Voraussetzung für eine Offenheit, Zugänglichkeit und Lernfähigkeit nach außen ist es, ebendiese Haltungen auch im Inneren der Institution zu ermöglichen.

Auch innerhalb des Teams führten die Diskussionen im Laufe des Entwicklungsprozesses zu einem produktiven Austausch von Expertisen. Die wöchentlichen Besprechungen mit allen Beteiligten waren Orte des offenen Austausches und der Diskussion, in denen sich die Mitglieder des Teams ge-

15 Vgl. Carmen Mörsch: »Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating«, in: Schnittpunkt/Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien: o. Verl. 2012, S. 55-78, hier S. 74.

16 Vgl. Österreichischer Verband der Kulturvermittler:innen/ICOM-CECA Austria: *Erfolgskriterien einer professionellen Kulturvermittlung*, www.kulturvermittlerinnen.at/wp-content/uploads/2019/02/ERFOLGSKRITERIEN-PROFESSIONELLE-KULTURVERMITTLUNG_final_25.1.19.pdf [Zugriff am 25.10.2023].

17 ICOM International: *Ethische Richtlinien von ICOM*, 2010, S. 19, http://icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/ICOM_%20Code_%20of_%20Ethics_DT.pdf [Zugriff am 25.10.2023].

18 Nora Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018, S. 21.

meinsamen Entscheidungen annäherten. In regelmäßigen Abständen wurde das Konzept mit den wissenschaftlichen Konsulent:innen¹⁹, die inhaltliche Anmerkungen und kritische Fragen in den Prozess einbrachten, rückbesprochen.

Mit vielen Personen aus unterschiedlichen Bereichen des Museums an einem gemeinsamen Projekt zu arbeiten, erfordert allem voran Zeit und Ressourcen sowie die Bereitschaft, von den verschiedenen Perspektiven zu lernen, Konflikte produktiv zu machen und unerwartete Abzweigungen zu nehmen – aber gegebenenfalls bei Irrwegen auch wieder umzudrehen und von vorne zu beginnen. Das Vereinbaren von kurzfristigen Zusatzterminen oder unerwartete Mehrarbeit für die gesamte Projektgruppe widersprach oftmals den Anforderungen der regulären Betriebsstruktur der verschiedenen Abteilungen sowie deren personellen Ressourcen. Entscheidungen wurden von der Direktion und den Teamleiter:innen verantwortet, die Entscheidungsfindung fand überwiegend im Team mittels Konsens oder zumindest Konsent statt. Die Frage, wie die gemeinschaftliche Arbeit an der Ausstellung als Projekt bei gleichzeitig hierarchischer Organisationsstruktur des Museums funktionieren kann, eröffnet jedoch in der Medienarbeit mitunter ein Spannungsfeld: Die Teamleistung rückte in der Kommunikation nach außen zugunsten einzelner Repräsentant:innen in den Hintergrund.

Die multiprofessionelle Teamarbeit erfordert die Bereitschaft aller, Kompromisse einzugehen, die unter Voraussetzung einer ehrlichen und wertschätzenden Zusammenarbeit zu Ergebnissen führt, die individuelle Vorstellungen der einzelnen Teammitglieder übertreffen. Die Erfahrungen im Ausstellungsprozess bestärkten uns in folgenden Annahmen: Das Selbstverständnis als Diskussionsforum für Zeitgeschichte erfordert demokratische und diskursive Arbeitsprozesse im Inneren, bei denen individuelle Vorstellungen der Teammitglieder integrierend ausgehandelt werden müssen. Je offener interne Diskussionsprozesse sind und je mehr Perspektiven einbezogen werden, desto diskursiver und zugänglicher gestalten sich die daraus entstehenden Ausstellungsprojekte.²⁰

19 Besonderer Dank gilt unseren wissenschaftlichen Konsulent:innen, die den Ausstellungsprozess begleitet haben: Dirk Rupnow und der kürzlich verstorbenen Heidemarie Uhl – deren Unterstützung und Arbeit das hdgö maßgeblich geprägt hat.

20 Vgl. Julia Kruse/Hannes Liebrandt: »Geschichtsmuseen und Dokumentationszentren«, in: Felix Hinz/Andreas Körber (Hg.): *Geschichtskultur – Public History – Angewandte Geschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 326–343, hier S. 330.

Rezeption, Reflexion und Friktionen

Zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Artikels, mehrere Monate nach Ende der Ausstellungslaufzeit, wurde bereits ein Teil der Rückmeldungen wie Gästebucheinträge, Feedbackkarten, persönliche Gespräche, Vermittlungssituationen, E-Mails oder in der Ausstellung hinterlassene Objektkarten ausgewertet. Wir wollen hier eine vorläufige Rückschau auf Basis eines ersten Überblicks und einiger subjektiv ausgewählter Themen und Fragen versuchen sowie den eigenen Arbeitsprozess reflektieren.²¹

Wie wurde das Konzept von Besucher:innen angenommen? Welche Rückmeldungen bekam das Museum und welche Schlüsse lassen sich aus den hinterlassenen Objektkarten ziehen? Wo wurden Differenzen zwischen den Erwartungen von Besucher:innen und der Ausstellung sichtbar?

Ein aktuelles Thema, das beschäftigt

Im Gästebuch und in anderen schriftlichen sowie in mündlichen Rückmeldungen äußerten sich die Besucher:innen lobend über die Ausstellung und ihre Zugangsweise. Besonders hervorgehoben wurden dabei die analytische Aufbereitung und die klare Struktur der Ausstellung sowie die detaillierte und multiperspektivische Auseinandersetzung mit den einzelnen Objekten. Auch die Interaktivität als integraler Bestandteil der Ausstellung, die Transparenz der Sammlungsarbeit sowie die Tatsache, dass sich eine Ausstellung speziell mit materiellen Relikten der NS-Zeit beschäftigt, wurden immer wieder anerkennend erwähnt. Wie erwartet meldeten uns viele Besucher:innen zurück, dass sie bereits selbst mit der Frage des Umgangs mit Objekten aus der Zeit der NS-Herrschaft konfrontiert waren. Insgesamt wurden etwa 9.000 Objektkarten mit einer Entscheidung beschriftet und in der Ausstellung hinterlassen. Viele Besucher:innen kommentierten im Gästebuch, dass sie die Ausstellung mit neuen Gedanken und Fragestellungen verlassen, die sie auf ihre eigene Lebens- und Handlungsräume übertragen:

21 Eine Auswertung der Medienberichterstattung und der Rezeption in Fachkreisen wurde noch nicht durchgeführt und daher in diesem Text nicht berücksichtigt.

Danke für diese tolle Ausstellung. Wir gehen nicht nur mit spannenden neuen Einblicken in die Geschichte, sondern auch [mit] der Frage: Wie gehen wir nun konkret mit diesen Fällen in den eigenen vier Wänden (oder denen unserer Eltern & Großeltern) um?! – Was kann Museum mehr sein, als uns so zu bewegen?!²²

Eingeforderte Expert:innenrolle

Mit der Ausstellung wollten wir unter anderem sichtbar machen, dass Erinnern ein Prozess ist und es keinen ›finalen‹ und ›richtigen‹ Umgang mit dem materiellen Erbe des Nationalsozialismus gibt: Jede Generation wird neue Fragen an diese Objekte stellen. Auch als Museum sind wir Teil dieses Prozesses: Indem wir die Entscheidungen von Museumsmitarbeiter:innen über die Einschätzung des musealen Werts von Objekten nachvollziehbar und hinterfragbar machen, wollten wir auch das Verständnis vom Museum als autoritäre Wissensinstitution dekonstruieren. In der Rückmeldung von Besucher:innen, sowohl in Form von schriftlichen Anfragen als auch im Laufe von Kurator:innenführungen, wurde das Team nichtsdestotrotz häufig dazu aufgefordert, eine Expert:innenrolle einzunehmen. Während es den Besucher:innen in der Ausstellung wenig Berührungängste bereitete, eine Entscheidung über ein fiktives Objekt zu treffen, schrieben viele bei realen Objekten dem Museum eine gesellschaftliche Deutungsmacht zu. Das zeigt sich auch in einer Anfrage, die uns im März 2023 per E-Mail erreichte:

Wir haben beim Ausräumen eines Nachlasses eine Volksausgabe von »Mein Kampf« 1942 ebenso wie ein volles Stickerheft »Wie die Ostmark seine Befreiung erlebte« gefunden. Ich habe letztes Jahr Ihre Ausstellung genau zu dieser Frage gesehen und weiss [sic!] jetzt trotzdem nicht, was im konkreten Fall zu tun ist.²³

22 Anonym: Auszug aus einem Eintrag im Gästebuch der Ausstellung *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum*, 05.01.2023, unveröffentlichtes Dokument.

23 Anonym: E-Mail an das *Haus der Geschichte Österreich*, 10.04.2023, unveröffentlichtes Dokument (mit Genehmigung).

Wir sind nicht davon ausgegangen, dass eine einzelne interaktive Ausstellung die zugeschriebene Autorität des Museums aufbrechen kann. Die Häufigkeit und Intensität, in der Personen den Wunsch nach konkreten und teilweise sogar normativen Antworten äußern, hat uns dennoch überrascht. Aus diesen Beobachtungen ergeben sich für uns Ambivalenzen für unsere Museumspraxis – als Schnittstelle zwischen Diskussionsforum und Kompetenzstelle. Während wir unsere Expertise im Aufbau einer musealen Sammlung entsprechend teilen, sehen wir unsere Rolle in Diskussionen zum Umgang mit solchen Objekten als Moderation innerhalb der von uns definierten Nutzungsbedingungen für einen wertschätzenden und antidiskriminatorischen Umgang im Museum. Diese Diskussion spielen wir an die Öffentlichkeit zurück – in Anbetracht des Risikos, dadurch dem Bedürfnis einiger Besucher:innen nach normativen Aussagen nicht gerecht zu werden.

Obligatorisches Aufbewahren?

Die Auswertung einer ersten Stichprobe von 500 Karten pro Entscheidungsoption (»Aufbewahren«, »Zerstören«, »Verkaufen«) erlaubt vorläufige Rückschlüsse, welche Überlegungen zu den einzelnen Objekten angestellt wurden. Bei Objekten mit fiktivem Familienbezug wie dem *Ehrenkreuz der deutschen Mutter* der »eigenen Großmutter« wurde mit deutlicher Mehrheit für ein Aufbewahren entschieden. Massenware ohne persönlichen Bezug wie ein Teller mit Reichsadler-Stempel auf der Rückseite wurde tendenziell häufiger dem Bereich »Zerstören« zugeordnet. Objekte mit signifikant höherem Verkaufswert auf dem Schwarzmarkt, wie das *Bandenkampfabzeichen*, hinterließen Besucher:innen trotz eines fiktiven familiären Bezugs deutlich häufiger bei der Option »Verkaufen«: »2.4k€ [2400 €] is enough to get me through 2 Months [sic!] of living«²⁴.

Insgesamt gesehen wurde die überwiegende Mehrheit der Objektkarten dem Aufbewahren zugeordnet. Hierbei lässt sich beobachten, dass bei vielen deutschsprachigen Begründungen Bezüge zu eigenen Vorfahren mit in die Entscheidung einfließen. Auf die konkrete (fiktive) Objektgeschichte auf der Karte wurde dabei jedoch selten eingegangen. Viele der englischsprachigen Begründungen – ähnlich zu den Gästebucheinträgen – fallen durch im

24 Archiv Haus der Geschichte Österreich, anonym ausgefüllte Objektkarte. »Bandenkampfabzeichen«, Nr. 1865 (o. D.).

Wortlaut identische Mahnungen auf, dass diese Geschichte nicht vergessen werden dürfe. Gemeinsam haben viele Aussagen, dass die Objekte als Träger von Geschichten für nachfolgende Generationen benannt werden. Welche Geschichte sich tatsächlich am konkreten Objekt festmachen lässt, scheint dabei keine oder allenfalls eine untergeordnete Rolle zu spielen.

Wir bemühten uns, in der Ausstellung transparent zu machen, aus welchen Gründen Objekte in eine Museumssammlung aufgenommen oder abgelehnt und gegebenenfalls entsorgt werden. Ebenso war es uns wichtig, zu vermitteln, wie relevant die Rolle der Objektbiografie für diese Entscheidung ist. Dieses Kriterium schien auf einen Großteil der individuellen Entscheidungen jedoch wenig Einfluss gehabt zu haben. Viele Karten beinhalteten ganz konkret das Verkaufen oder Schenken an ein Museum mit dem Auftrag, die Objekte aufzubewahren – auch wenn diese nicht die offengelegten Kriterien für einen Sammlungszugang erfüllt hätten. Wir vermuten, dass die tradierte Wahrnehmung des Museums als in erster Linie bewahrende Institution die Antworten der Besucher:innen beeinflusste. Das Museum als Ort für die Diskussion über einen Umgang mit NS-Objekten ist also nicht »neutral«, sondern impliziert erwünschte Verhaltensweisen: in diesem Fall das Aufbewahren historischer Relikte.

Gewaltgeschichte als problematische Erwartung

Mit der Entscheidung, überwiegend Alltagsobjekte und vermeintlich harmlos wirkende Propaganda auszustellen, wollten wir den Fokus auf die ideologische Unterwanderung und die Durchdringung der NS-Gesellschaft mit gewaltvollen Vorstellungen verdeutlichen. Zu den Grundprinzipien des Ausstellens im hdgö gehört jedoch auch, dass gewaltverherrlichende oder -reproduzierende Objekte nicht ungebrochen ausgestellt werden.²⁵ Wir vermieden also bewusst, plakative Objekte in den Fokus zu rücken, und beschäftigten uns intensiv damit, Symbolik und Aura der gezeigten Objekte zu

25 Vgl. Stefan Benedik/Monika Sommer: »Ein neues Zeitgeschichte-Museum: Bedingungen und Chancen einer transmedialen Vermittlung von NS-Geschichte«, in: Markus Stumpf/Hans Petschar/Oliver Rathkolb (Hg.): *Nationalsozialismus digital. Die Verantwortung von Bibliotheken, Archiven und Museen sowie Forschungseinrichtungen und Medien im Umgang mit der NS-Zeit im Netz*, Wien: Vienna University Press 2021, S. 35-46, hier S. 38f.

irritieren. Dieser Zugang wurde von Besucher:innen überwiegend als konstruktiv wahrgenommen und als differenzierte Präsentation hervorgehoben.

Uns fiel jedoch auch auf, dass einige Besucher:innen dezidiert martialisch präsentierte Militaria, Großobjekte oder unmittelbare Gewaltobjekte erwarteten und von den vorgefundenen Objekten in der Ausstellung eher »enttäuscht« schienen. Deutlich wurde das beispielsweise durch mündliche Kommentare während Vermittlungsprogrammen (»Da habe ich ja mehr im Keller!«). Die Erwartung, in der Ausstellung unmittelbare Gewaltobjekte vorzufinden, zeigt sich besonders in folgender Beobachtung während eines Vermittlungsworkshops mit Jugendlichen:

Die Teilnehmenden sollten sich in Kleingruppen je eines der 14 gezeigten Objekte aussuchen, sich damit auseinandersetzen und anschließend ihre Erkenntnisse und Fragen mit der gesamten Gruppe diskutieren. Bei nahezu jedem Workshop wählte eine Kleingruppe von meist männlichen Jugendlichen das *Ausgebajonett* der Wehrmacht aus – ein Dekorationsartikel, der aussieht wie ein Messer. Im Gegensatz zu anderen Objekten wurde der Objektkontext des Bajonetts von der Gruppe meist nur oberflächlich erfasst und wiedergegeben. Der im Objekttext offengelegte Zweck als Dekoration wurde dabei häufig ignoriert. Stattdessen vermuteten oder erfanden Workshopteilnehmende bei der Gruppenpräsentation Gewaltgeschichten als scheinbare Fakten zum Objekt, die im deutlichen Widerspruch zu dem in der Ausstellung angeführten Objektkontext standen. Das Beispiel zeigt, wie sehr die emotionale Wahrnehmung von Objekten wie Waffen die analytische Auseinandersetzung hemmt oder sogar überlagert.

An anderer Stelle beobachteten wir, dass Besucher:innen zwei bewusst liegend präsentierte Bronzeköpfe von Adolf Hitler aus einer Perspektive abfotografierten, in der sie am Foto wieder aufrecht zu stehen schienen. Auch in dieser Beobachtung erkennen wir eine lange gewachsene, gesellschaftliche Assoziation des Nationalsozialismus mit Führerkult, Militarismus und plakativer Gewalt, die gesellschaftliche Kontinuitäten ausblendet. Dabei finden besonders jene Objekte Anklang, die diese Assoziationen bestätigen und zugleich eine emotionale Distanzierung ermöglichen. Diese Beobachtungen verdeutlichen umso mehr die Notwendigkeit, beim Ausstellen von NS-Objekten

kritisch mit der Reproduktion von Propaganda und Gewalt umzugehen. Sie zeigen aber auch, wie herausfordernd es ist, diese wirkungsvoll zu brechen.²⁶

Learnings

Geschichte ist ein Prozess, der stets in der Gegenwart verhandelt wird – die Frage nach dem Umgang mit materiellen Relikten ist ein integraler Teil davon. Die Ausstellung *Hitler entsorgen* machte das greifbar und ermutigte Besucher:innen, an diesem Prozess aktiv teilzuhaben. Eine Diskussion über den Umgang mit dem materiellen Erbe der NS-Vergangenheit anzuregen und auszustellen, erwies sich durch die sichtbar werdende Vielstimmigkeit und Komplexität der Beweggründe als überaus produktiv – für die Besucher:innen, aber auch als Bestätigung für unsere Arbeit im Museum. Der diskursive Entstehungsprozess im multiprofessionellen Team ermöglichte die Bearbeitung vieler Themen durch die Bündelung zahlreicher unterschiedlicher Kompetenzen, förderte Multiperspektivität und Transparenz und stärkte die Besucher:innenorientierung. Darüber hinaus führte diese Arbeitsweise zu einem nachhaltigen Transfer von Wissen und Expertisen im Team. Durch die Konfrontation verschiedener Perspektiven entsteht jedoch auch ein höheres Potenzial für Friktionen im Ausstellungsteam. Diese Arbeitsweise erfordert Kompromissbereitschaft, Resilienz und Lösungsorientierung, zugleich ist ein höherer Aufwand an Zeit und Ressourcen nötig, der wiederum zu Engpässen und Konflikten in anderen Verantwortlichkeitsbereichen führt. Eine der nachhaltigsten Veränderungen in unserer Museumsarbeit im hdgö ist die Einbindung der Vermittlung in frühen Phasen von Ausstellungsprojekten, garantiert durch Stundenaufstockungen der festen Anstellungsverhältnisse.

Die Rolle des Museums als Kompetenzstelle und Diskussionsforum erzeugt mitunter ein Spannungsfeld: Auf der einen Seite steht der Anspruch, relevante Fragen mit einer interessierten Öffentlichkeit zu verhandeln sowie Deutungsmacht zu demokratisieren. Auf der anderen Seite sehen wir unsere Verantwortung als wissenschaftliche Einrichtung des Bundes, der

26 Per B. Rekdal: »About the Beauty of War and the Attractivity of Violence«, in: Wolfgang Muchitsch (Hg.), *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 123-130.

Öffentlichkeit unsere Expertise zum Umgang mit Geschichts- und Erinnerungskultur sowie mit deren materiellen Relikten zur Verfügung zu stellen. Diese verschiedenen Anforderungen widersprechen sich nicht, zeigen aber die vielschichtigen Aufgaben, denen wir als Zeitgeschichtemuseum gerecht werden wollen. Als Diskussionsforum benötigt das Museum eine Moderation, die auf Expertise zurückgreifen und somit auch einen Rahmen setzen kann. Gleichzeitig lebt das Museum vom Wechselspiel mit der Öffentlichkeit, die Impulse für neue Projekte gibt und Diskussionsbedarf aufzeigt. Ausstellungen rund um den Nationalsozialismus können nicht politisch neutral sein, sondern müssen eine antifaschistische Haltung beziehen, bei der das NS-Terrorregime klar als verbrecherisch verortet wird. Diese Positionierung steht nicht im Widerspruch mit der Demokratisierung von Wissensproduktion, die durch das Zusammenführen von individuellen Erfahrungen und akademischem Fachwissen einen wesentlichen Beitrag zur Bildung eines kritischen Geschichtsverständnisses leisten kann.

»Das ist viel Arbeit, viel Zeit, viel Arbeit.«

Friktionen und Spannungen in der partizipativen Museumspraxis

Irene Hilden & Andrei Zavadski

Partizipation¹ ist zu einem zentralen Ansatz in der Museumspraxis geworden. Fast wie eine magische Pille, die viele Probleme der Institution Museum heilen kann, wird Partizipation zunehmend als Mittel eingesetzt, um die gesellschaftliche Relevanz von Museen und Ausstellungen zu legitimieren oder zu steigern. Zahlreiche Studien untersuchen, wie partizipative Praktiken das Museum zu einem demokratischeren und inklusiveren Ort machen können: Ausstellungsnarrative werden diversifiziert, zuvor marginalisierte Realitäten adressiert, neue Zielgruppen erreicht und alte besser eingebunden.² Auch wenn Partizipation kein Allheilmittel ist, bergen partizipative

- 1 Der folgende Beitrag basiert auf einem ausführlicheren englischsprachigen Artikel der beiden Autor:innen: Irene Hilden/Andrei Zavadski: »Museum Participation as Labor«, in: *Curator: The Museum Journal* 67 (2024) 3, S. 583–602.
- 2 Vgl. z. B. Katy Bunning/Jen Kavanagh/Kayte McSweeney/Richard Sandell: »Embedding Plurality: Exploring Participatory Practice in the Development of a New Permanent Gallery«, in: *The Science Museum Group Journal* 3 (2015) 3, o. S.; Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Jannelli/Sibylle Lichtensteiger (Hg.): *Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld: transcript 2012; Per Hetland/Palmyre Pierroux/Line Esborg (Hg.): *A History of Participation in Museums and Archives: Traversing Citizen Science and Citizen Humanities*, Abingdon: Routledge 2020; Bernadette Lynch: »Custom-Made Reflective Practice: Can Museums Realise Their Capabilities in Helping others Realise Theirs?«, in: *Museum Management and Curatorship* 26 (2011) 5, S. 441–458; Sharon Macdonald/Christine Gerbich/Rikke Gram/Katarzyna Puzon/Mirjam Shatanawi: »Reframing Islam? Potentials and Challenges of Participatory Initiatives in Museums and Heritage«, in: Katarzyna Puzon/Sharon Macdonald/Mirjam Shatanawi (Hg.): *Islam and Heritage in Europe: Pasts, Presents and Future Possibilities*, New York: Routledge 2021, S. 202–220; Kayte McSweeney/Jen Kavanagh (Hg.): *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*, Edinburgh: MuseumsEtc 2016; Anja Piontek: *Museum*

Ansätze das Potenzial, die Macht des Museums stärker zu reflektieren und sie in Teilen abzugeben.

Ein Aspekt, der in der Reflexion von Partizipation bislang kaum berücksichtigt wird, ist der Begriff der *Arbeit*: die Arbeit all derjenigen, die an partizipativen Prozessen im Museum beteiligt sind. In unserem Beitrag betrachten wir partizipative Vermittlungs- und Ausstellungspraktiken daher aus dieser Perspektive. Mithilfe eines ethnografischen Ansatzes untersuchen wir den langwierigen und arbeitsintensiven Partizipationsprozess, der dem Konzept und der Entstehung der Ausstellung *BERLIN GLOBAL* im 2021 neu eröffneten Humboldt Forum in Berlin zugrunde liegt. Auf der Basis leitfadengestützter Interviews beleuchtet unsere Analyse drei Dimensionen von Arbeit, die in der partizipativen Ausstellungsproduktion zum Tragen kommen. Dabei geht es uns um eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen des eingebrachten Wissens der Beteiligten (verstanden als kulturelles Kapital), der Organisation des partizipativen Arbeitsprozesses sowie der Sichtbarkeit der Beitragenden in der Ausstellung selbst.³ Gerade mit dieser Perspektive lassen sich die vielfältigen Aushandlungs- und Reibungsprozesse der oftmals unsichtbaren und prekären Partizipationsarbeit daraufhin befragen, wie das Versprechen einer Demokratisierung des Museums eingelöst werden kann.

Partizipation und Arbeit

Partizipative Praktiken werden nach wie vor in erster Linie unter dem Gesichtspunkt ihrer Vorteile sowohl für die Kurator:innen als auch für diejenigen, mit denen sie zusammenarbeiten, betrachtet.⁴ Jedoch bedeutet die (Mit-)Arbeit an einem Museums- oder Ausstellungsprojekt, wie eine unserer

und Partizipation: *Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Teiligungsangebote*, Bielefeld: transcript 2017; Nina Simon: *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0 2010.

3 Im Folgenden bezeichnen wir Personen, die vonseiten der Institution in den Partizipationsprozess eingebunden wurden, als Partizipierende, Teilnehmer:innen, Beitragende, Beteiligte und (externe) Partner:innen.

4 Vgl. Kayte McSweeney/Jen Kavanagh: »Introduction: Museum Participation«, in: dies. (Hg.): *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*, Edinburgh: Museums-Etc 2016, S. 14–25, hier S. 19.

Interviewpartnerinnen es auf den Punkt bringt: »Viel Arbeit, viel Zeit, viel Arbeit.«⁵ In der bisherigen Forschungsliteratur kommt der Aspekt der Arbeit vorrangig im Kontext *digitaler* Partizipation vor.⁶ So befasst sich Jenny Kidd mit digitaler Arbeit sowie der Ethik bürgerschaftlicher Beteiligung an Online-Aktivitäten von Museen und problematisiert, dass partizipative Projekte an Ausbeutung grenzen können.⁷ Im Hinblick auf eine mögliche Instrumentalisierung von (Online-)Nutzer:innen fordert sie, dass Museums- und Kultureinrichtungen kritisch hinterfragt und mehr in die Verantwortung gezogen werden sollten.

It is too simplistic to assert that all citizen-science projects are exploitative, or that anything other than financial remuneration is inadequate. This does not, however, absolve those working at the sharp end of delivery on such projects of the responsibility to think through these questions.⁸

Bezugnehmend auf den von Susan Standing und Craig Standing entwickelten Analyserahmen, der sich auf die Ethik von Crowdsourcing-Projekten konzentriert, diskutiert Kidd die ethischen Dimensionen *epistemologischer*, *ökonomischer* und *relationaler* Auswirkungen digitaler Aktivitäten in der Museums- und Kulturlandschaft.⁹ In ihrer Interpretation von Standing und Standing versteht Kidd unter der epistemologischen Kategorie Prozesse der Wissensproduktion, die in partizipativen Projekten auch der Gefahr

5 Digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Hanaa el Degham am 05.03.2021, Berlin.

6 Vgl. Susan Cairns: »Mutualizing Museum Knowledge: Folksonomies and the Changing Shape of Expertise«, in: *Curator: The Museum Journal* 56 (2013) 1, S. 107-119; Nico Carpentier: *Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle*, Bristol: Intellect 2011; Ramesh Srivivasan/Robin Boast/Jonathan Furner/Katherine M. Becvar: »Digital Museums and Diverse Cultural Knowledges: Moving Past the Traditional Catalog«, in: *The Information Society* 25 (2009) 4, S. 265-278; Lucia Vesnić-Alujević/Maria Francesca Murru: »Digital Audiences« Disempowerment: Participation or Free Labour«, in: *Participations* 13 (2016) 1, S. 422-430.

7 Vgl. Jenny Kidd: »Infrastructures That Democratize? Citizen Participation and Digital Ethics«, in: Per Hetland/Palmyre Pierroux/Line Esborg (Hg.): *A History of Participation in Museums and Archives: Traversing Citizen Science and Citizen Humanities*, Abingdon: Routledge 2020, S. 73-89, hier S. 84.

8 Kidd: »Infrastructures That Democratize?« (Anm. 7), S. 84.

9 Vgl. Susan Standing/Craig Standing: »The Ethical Use of Crowdsourcing«, in: *Business Ethics: A European Review* 27 (2017), S. 72-80.

unterliegen, manipuliert oder ausgenutzt zu werden. Die ökonomische Dimension bezieht sich auf die vereinbarte Vergütung, die nicht zuletzt auch an urheberrechtliche Absprachen geknüpft sein kann. Mit der relationalen Ebene sind schließlich zu hinterfragende Machtdynamiken gemeint, die in der partizipativen Arbeit gleichsam zum Vorschein kommen und verhandelt werden, aber auch undurchsichtig bleiben können.¹⁰ Dieser konzeptionelle Ansatz lässt sich auch mit Pierre Bourdieus kulturellen, ökonomischen und sozialen Formen des Kapitals in Verbindung bringen.¹¹ Kidd stellt fest, dass wir uns daran gewöhnt zu haben scheinen, dass Museen vorgeblich außerhalb kapitalistischer und kommerzieller Bedingungen existieren, und fragt: »[B]ut does it naturally follow that their appeals to citizens' labor are justified?«¹² Ihrer Meinung nach gibt es bisher kaum solide Antworten von Museen und Kulturinstitutionen auf die ethischen Fragen, die durch partizipative Formate aufgeworfen werden. Kidds Zugang reicht über den Kontext digitaler Arbeit hinaus und ermöglicht, sowohl explizite als auch implizite Machtverhältnisse in der partizipativen Ausstellungsproduktion in den Blick zu nehmen.

In Anlehnung an die von Standing und Standing entwickelten und von Kidd auf digitale Museumsarbeit angewandten Ansätze diskutieren wir in unserem Beitrag einige der Erkenntnisse, die wir aus unserem empirischen Material hinsichtlich der partizipativen Arbeitsprozesse bei der Entstehung der Ausstellung *BERLIN GLOBAL* gewonnen haben. In unserer Analyse sticht besonders hervor, dass die epistemologischen, ökonomischen und relationalen Implikationen partizipativer Ausstellungsarbeit kaum voneinander getrennt betrachtet werden können. Unser Material zeigt, dass die ethischen Dimensionen je nach Format der Partizipation sowie involvierten Personen unterschiedlich gewichtet sind und in einem deutlichen Wechsel- und teils Spannungsverhältnis stehen.

10 Vgl. Kidd: »Infrastructures That Democratize?« (Anm. 7), S. 76.

11 Vgl. Pierre Bourdieu: »The Forms of Capital«, in: John Richardson (Hg.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood 1986, S. 241-258.

12 Kidd: »Infrastructures That Democratize?« (Anm. 7), S. 81.

Die Ausstellung *BERLIN GLOBAL*

Die Fallstudie, aus der in diesem Beitrag lediglich ein kleiner Ausschnitt präsentiert wird, basiert auf der umfangreichen partizipativen Arbeit hinter der Ausstellung *BERLIN GLOBAL* – einer Ausstellung, die seit 2021 im Berliner Humboldt Forum für die Öffentlichkeit zugänglich ist. Als ein höchst umstrittener Kulturort in Berlin hat das Humboldt Forum unterschiedliche Akteur:innen zusammengeführt und kontroverse Debatten ausgelöst, insbesondere im Hinblick auf postkoloniale und postsozialistische Diskurse in Deutschland.¹³

Die auf fünf Jahre angelegte Ausstellung wurde von Kulturprojekte Berlin und der Stiftung Stadtmuseum Berlin entwickelt und widmet sich Berlin aus Sicht seiner globalen Verflechtungsgeschichte.¹⁴ Die Ausstellung folgt dabei weder einer historischen Chronologie noch einer übergeordneten Erzählung, sondern konzentriert sich stattdessen auf die Themen *Revolution*, *Freiraum*, *Grenzen*, *Vergnügen*, *Krieg*, *Mode* und *Verflechtung*. Die insgesamt sieben Räume, die sich in Design und Ästhetik unterscheiden und von verschiedenen Kurator:innen und externen Partner:innen entwickelt wurden, werden durch eine Einführung zu Beginn und einen Bereich für Reflexion und Vermittlung am Ende der Ausstellung flankiert.¹⁵ Partizipation ist ein Schlüsselement von *BERLIN GLOBAL*. Jeder Raum enthält partizipative Elemente, die in Form und Umfang variieren, aber stets das Gezeigte zu

13 Vgl. Jonathan Bach: *What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*, New York: Columbia University Press 2017; Beate Binder: *Streitfall Mitte: Der Berliner Schloßplatz*, Köln: Böhlau 2009; Irene Hilden/Harriet Merrow/Andrei Zavadski: *Present Imperfect, Future Intense: The Opening of the Humboldt Forum*, in: CARMAH Reflections (2021), <https://www.carmah.berlin/reflections/present-imperfect-future-intense> [Zugriff am 25.10.2023]; Andrei Zavadski/Irene Hilden: »The Museum as a Choir: Visitor Reactions to the Multivocality at the Humboldt Forum's »Berlin Global««, in: *Museum & Society* 21 (2023) 3, S. 57-77.

14 Kulturprojekte Berlin ist eine vom Land Berlin basisfinanzierte gemeinnützige Einrichtung, die kulturelle Aktivitäten und Initiativen in der deutschen Hauptstadt umsetzt. Die Stiftung Stadtmuseum Berlin betreibt sechs Museumsstandorte in Berlin, darunter die Ausstellung *BERLIN GLOBAL*.

15 Für Details vgl. z. B. Sharon Macdonald: »Diversity MAX*: Making Multiple Differences in Berlin Global in the Humboldt Forum«, in: dies.: *Doing Diversity in Museums and Heritage: A Berlin Ethnography*, Bielefeld: transcript 2023, S. 173-191; Daniel Morat: »The Telling of Many Stories: Multivocality and Pluritemporality in *BERLIN GLOBAL*«, in: Kerstin Barndt/Stephan Jaeger (Hg.): *Museums, Narratives, and Critical Histories: Narrating the Past for Present and Future*, Berlin: De Gruyter 2024, S. 65-74.

bereichern scheinen. Die langen und aufwendigen partizipativen Prozesse, die der Ausstellungseröffnung vorausgingen, verliefen jedoch nicht immer reibungslos.

Eine arbeitsame Ethnografie

Unser methodischer Ansatz beruht auf einem qualitativ-ethnografischen Vorgehen, welches teilnehmende Beobachtung und leitfadengestützte Interviews umfasste. Wir begannen unsere Forschung damit, Gespräche mit zwölf Personen zu führen, die an der Entstehung von *BERLIN GLOBAL* als externe Partner:innen beteiligt waren und mit uns über ihre Erfahrungen in der Zusammenarbeit sprachen. In dem Bemühen, die Eindrücke der Partizipierenden zu kontrastieren und zu ergänzen, führten wir anschließend Interviews mit acht Kurator:innen durch, die in verschiedenen Phasen der Ausstellungsproduktion Teil des kuratorischen Teams waren. Die Konversationen dienten dazu, ein Verständnis für die Ziele der Ausstellung und ihrer Kernbotschaften sowie für die partizipativen Praktiken zu entwickeln. Wir wollten herausfinden, ob die intendierten Botschaften des kuratorischen Teams mit denen der Partner:innen (und Besucher:innen¹⁶) übereinstimmten. Darüber hinaus sollten die Gespräche einen tieferen Einblick in die konzeptionelle Arbeit der Ausstellung geben. Das Format des leitfadengestützten Interviews erlaubte es unseren Gesprächspartner:innen, ihre Erfahrungen in eigenen Worten zu schildern. Die Durchführung der Interviews als Forschungsduo ermöglichte es zudem, ein reines Zwiegespräch aufzubrechen und in einen offeneren Austausch zu gehen. Bei der unmittelbar im Anschluss an die Interviews erfolgten Reflexion und Diskussion der Antworten der Befragten wurde schnell ersichtlich, dass Fragen nach unterschiedlichen Formen des Wissens und Arten des Kapitals in vielen der Gespräche thematisiert wurden, wenn sie diese nicht sogar prägten. Im Folgenden werden wir drei zentrale Fragen beleuchten, die in unseren Interviews mit externen Partner:innen und Mitgliedern des kuratorischen Teams immer wieder zur Sprache kamen.

16 Im Rahmen unseres Forschungsprojekts führten wir auch eine ethnografische Publikumsforschung im *Humboldt Forum* durch, vgl. Zavadski/Hilden: »The Museum as a Choir« (Anm. 13).

Wer wird zur Partizipation eingeladen?

Potenzielle Partizipierende wurden von den Kurator:innen aus verschiedenen (sich oft überschneidenden) Gründen angesprochen. Besonderes Augenmerk lag auf dem Wissen und/oder der Erfahrung, das die externen Partner:innen mitbringen würden (verstanden als kulturelles Kapital, was der epistemologischen Ebene partizipativer Arbeit nach Kidd entspricht). Während einige Teilnehmer:innen aufgrund ihrer Profession und/oder ihrer Position in einer Berliner Organisation kontaktiert wurden, wurden andere wegen ihres sozialen oder aktivistischen Engagements oder ihres Erfahrungswissens eingeladen. Oftmals überlagerten sich die unterschiedlichen Expertisen, sozialen Repertoires und Lebensrealitäten. Während das Aufeinandertreffen von *experts* und *non-experts*, Einzelpersonen und Vertreter:innen von Organisationen, Erfahrungs- oder Fachwissen vor allem als bereichernd angesehen wurde, führte es auch zu Momenten der Reibung – sowohl im negativen wie auch im positiven Sinne.



Abb. 1: Blick auf den Ausstellungsteil *Flucht* im Ausstellungsraum *Krieg*, 2022
(Foto: Andrei Zavadski).

Eine der vielen externen Partner:innen ist Zoya Mahfoud, die aufgrund ihres journalistischen Hintergrunds und ihrer eigenen Kriegs- und Fluchterfahrung zur Partizipation eingeladen wurde. Zoya hatte als Journalistin in Syrien gearbeitet, bevor sie nach Berlin flüchtete, wo sie ein Stipendium für Journalist:innen im Exil erhielt und gleichzeitig darum bemüht war, sich als Erzieherin zu etablieren. Sie wurde für die Sektion *Flucht* im Ausstellungsraum *Krieg* angefragt. Für ihren Ausstellungsbeitrag arbeitete sie mit einer Reihe von Personen zusammen, die in ausführlichen Interviews von ihren jeweils sehr unterschiedlichen Fluchtgeschichten berichteten. Zoya leitete nicht nur die Gespräche, sondern war auch für die Auswahl der später im Ausstellungsraum präsentierten Zitate und die inhaltliche Diskussion mit den zuständigen Kurator:innen verantwortlich (Abb. 1).

Während unseres Interviews betont Zoya, wie wichtig ihr die Beziehung zur Kuratorin für Partizipation war. Abgesehen von dieser relationalen Bedeutung begrüßte es Zoya, Erfahrungen in der Museumsarbeit zu sammeln und – was noch wichtiger schien – ihre Profession als Journalistin auszuüben. Als geflüchtete Person, deren Möglichkeit, als Journalistin in Deutschland zu arbeiten, nicht sehr groß ist, betrachtete sie die Einladung des kuratorischen Teams als eine Art Geschenk, wie sie in unserem Interview erzählt. Doch während für sie anfangs vor allem das soziale und kulturelle Kapital (das heißt die relationale und epistemologische Dimension partizipativer Arbeit) im Vordergrund stand – sprich die Chance, neue Kontakte zu knüpfen und in zukünftige Berufsperspektiven zu investieren –, wurde ihr bald klar, dass das Projekt wesentlich mehr Zeit und Mühe erforderte, als sie zu Beginn erwartet hatte. Jedes Interview dauerte mehrere Stunden und erforderte neben journalistischen und redaktionellen Fähigkeiten auch eine Übersetzungsleistung sowie erhebliche emotionale Arbeit. Zudem kam eine ökonomische Dimension hinzu, die mit einer gewissen Unzufriedenheit mit der vereinbarten Bezahlung einherging. In unserem Interview berichtet Zoya:

Ich habe mir selber Unrecht getan, glaube ich [Lachen]. Ja, weil ich war sehr begeistert davon, ich will, ich will, ich will, und dann auf einmal haben sie mich gefragt, haben sie mir gesagt: Schreib eine Nummer auf.¹⁷

17 Digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Zoya Mahfoud am 23.04.2021, Berlin.

Zwar schätzte Zoya die Gelegenheit, als Journalistin zu arbeiten, wichtige Fluchtgeschichten zu erzählen, Erfahrungen im Ausstellungswesen zu sammeln und neue Menschen kennenzulernen, doch schien sie in unserem Gespräch auch ein wenig verunsichert. »Es ist meine Schuld«¹⁸, wiederholte sie mehrmals und deutete damit an, dass es besser gewesen wäre, wenn sie das Thema der Bezahlung offener angesprochen hätte.

Zoyas Mitarbeit (wie auch die anderer Personen aus unserem Feld) unterstreicht einen zentralen Aspekt in der partizipativen Museumspraxis: Die Zurückhaltung aufseiten des kuratorischen Teams, die gegenseitigen Erwartungen von Anfang an klar abzustecken, ist ambivalent.¹⁹ Einerseits ging es darum, einen offenen Prozess zu ermöglichen und unterschiedliche Wissensformen – sowohl professionelles/fachliches als auch gelebtes/verkörpertes Wissen – einzubinden und wertzuschätzen. Andererseits zeigt sich ein strukturelles Machtgefälle in den damit verbundenen Friktionen, welche die Zusammenarbeit begleiteten. Deutlich wird auch der Austausch verschiedener Kapitalsorten, der nicht immer für alle Beteiligten ausgewogen schien. Im Fall von Zoya standen für beide Parteien jedoch gerade die emotionale Arbeit und der gegenseitige relationale Gewinn im Vordergrund.

Fragen, die bleiben und sich in dieser Ambivalenz kaum auflösen lassen, sind: Wie würdigen und bewerten wir verschiedene Formen des Wissens? Ist die eine wertvoller als eine andere Wissensform? Susan Cairns schreibt in diesem Zusammenhang: »Knowledge contains disparities, disagreements, and differences that are difficult for traditional institutions to deal with. The networking of knowledge, however, makes visible this complexity and mess.«²⁰ Dieses von Cairns hervorgehobene Durcheinander, das nicht zuletzt mit der Perspektive der Arbeit sichtbar wurde, sorgt folglich dafür, dass ein Kernziel von Partizipation – nämlich ein auf verschiedenen Ebenen ansetzender beidseitiger Nutzen – nicht einfach zu erreichen ist.

18 Ebd.

19 Siehe auch die nächste Sektion unseres Artikels sowie Hilden/Zavadski: »Museum Participation as Labor« (Anm. 1), darin insbesondere die Auswertung der Interviews mit Mitgliedern des kuratorischen Teams.

20 Cairns: »Mutualizing Museum Knowledge« (Anm. 6), S. 116.

Wie ist der Arbeitsprozess organisiert?

Das kuratorische Team von *BERLIN GLOBAL* setzte in seiner Arbeit auf verschiedene Formen der Partizipation.²¹ Obwohl sich die Kurator:innen unterschiedlicher partizipativer Formate bewusst waren, verzichteten sie darauf, die Form jedes einzelnen Projekts genau festzulegen, um flexibel und dynamisch zu bleiben. In der Tat sind Flexibilität und Offenheit wichtig für die Zusammenarbeit zwischen einem Museum und Vertreter:innen der Öffentlichkeit. Das Fehlen klarer Konturen kann jedoch zugleich eine Kehrseite haben, insbesondere dann, wenn eine Beziehung in einem Arbeitskontext entsteht, und erst recht, wenn die Bedingungen dieser Beziehung für manche Beteiligte unpräzise definiert scheinen. Im Folgenden konzentrieren wir uns daher auf die Frage nach der Organisation des Arbeitsprozesses.

BERLIN GLOBAL hat mehrere künstlerische Arbeiten in Auftrag gegeben, darunter ein großformatiges Wandbild der Berliner Künstlerin Hanaa el Degham. Die Kurator:innen waren aufgrund ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Arabischen Frühling seit 2011 auf sie aufmerksam geworden und wünschten sich eine Zusammenarbeit, um eine internationale, künstlerische und aktuelle Perspektive auf das Thema *Revolution* in die Ausstellung zu integrieren.

Unseren Interviews zufolge traten die involvierten Kurator:innen Hanaa gegenüber sehr offen und aufgeschlossen auf. Ihr Eindruck war jedoch ein anderer. Hanaa hatte das Gefühl, dass das Konzept für den Revolutionsraum und damit die Ausgestaltung ihrer künstlerischen Interpretation zu Beginn der Zusammenarbeit bereits feststand. Dennoch glaubte sie, *frei* in ihren künstlerischen Entscheidungen zu sein, musste im Laufe der Zeit al-

21 Auf die Frage nach den theoretischen Grundlagen ihrer partizipativen Arbeit erwähnten die Kurator:innen am häufigsten Nina Simon und ihr wegweisendes Buch *The Participatory Museum* (Anm. 2): Simon unterscheidet zwischen vier Formen der Partizipation. Die erste Form bezeichnet sie als beiträgend (*contributory*); sie zeichnet sich dadurch aus, dass Partner:innen einen begrenzten Beitrag leisten (oftmals in beratender Funktion). Die zweite Form beschreibt Simon als *kollaborativ*; Teilnehmer:innen entwickeln etwas gemeinsam mit dem Museumspersonal, wobei Letzteres die Kontrolle behält und wichtige Entscheidungen trifft. Bei der dritten Form, die als *co-creative* benannt wird, legen die Partner:innen die Ziele des Projekts selbst fest und treffen in Absprache mit der Institution die wichtigsten Entscheidungen. Zuletzt definiert Simon Projekte, die als *hosted* gelten und bei denen die Institution den Teilnehmer:innen den Raum und die Freiheit gewährt, ein eigenes Projekt zu verwirklichen.

lerdings feststellen, dass die Kurator:innen »anders arbeiteten, als [sie] es sich vorgestellt hatte«²² und dass es dem Team teils schwerfiel, ihr zu vertrauen (relationale Ebene). Für die zuständigen Kurator:innen war es jedoch keine Frage des Vertrauens, sondern eine Frage der Einhaltung von üblichen musealen Arbeits- und Kommunikationsabläufen, die sich sowohl mit Kidds ökonomischen als auch relationalen Komponenten partizipativer Arbeit in Verbindung bringen lassen.

Während ein Kurator die Partizipation der Künstlerin als *hosted* (im Sinne von Nina Simon) bezeichnete, verbunden mit einem großen Maß an Freiheit, hatte Hanaa einen gegenteiligen Eindruck.²³ Für sie war es ein ständiges Ringen um die Realisierung ihrer Ideen auf ihre Art und in ihrem Tempo. Überzeugt von dem Talent der Künstlerin, waren sich die Kurator:innen dennoch nicht immer sicher, ob der versprochene Platz für das Gemälde ausreichen und das Kunstwerk inhaltlich in den Ausstellungsraum passen würde (epistemologische Dimension).

Die Perspektive der *Arbeit* erlaubt es, derartige Frustrationen nicht *einfach* als in sozialen Interaktionen inhärent zu verstehen. Unsere Analyse legt dagegen nahe, dass derartige Komplikationen größtenteils darauf zurückzuführen sind, dass der Prozess der Partizipation (sowie der Kommunikation) von den beteiligten Parteien unscharf oder nur unzureichend definiert wurde.

Wie wird Partizipation sichtbar (gemacht)?

Partizipative Museumspraxis birgt Herausforderungen, die insbesondere mit ihrem prozessorientierten Charakter zusammenhängen. Wie gestaltet sich das Gleichgewicht zwischen Prozess und *Endprodukt*? Wie wichtig ist es, die geleistete Arbeit in der Ausstellung sichtbar zu machen? Wie lässt sich die emotionale Arbeit partizipativer Projekte ermessen? Ein weiteres Projekt zum Thema *Glaube* im Ausstellungsraum *Freiraum* rückt diese und andere Fragen ins Blickfeld.

Der betreffende Ausstellungsraum ist in kleinere Nischen unterteilt, in denen berlinspezifische und/oder umkämpfte *Freiräume* präsentiert werden,

22 Hanaa el Degham (Anm. 5).

23 Vgl. digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Martin Düspohl am 02.09.2021, Berlin, siehe auch Anm. 21.

die sich Themen wie *Subkultur*, *Kunst* und *Gender* sowie *Glaube* widmen. Im Zentrum des hier relevanten partizipativen Projekts steht eine Videoinstallation, die Fragmente eines Gesprächs zwischen den drei Berliner Frauen Gül Karaduman-Çerkeş, Dorothea Schulz-Ngomane und Ruthe Zuntz zeigt. In dem kurzen Film sprechen die Teilnehmerinnen, die sich erst durch die Kuratorinnen kennengelernt haben, über ihre Biografien und ihr Verhältnis zu ihrem jeweiligen muslimischen, christlichen und jüdischen Glauben (Abb. 2).



Abb. 2: Videoinstallation mit Ruthe Zuntz, Gül Karaduman-Çerkeş und Dorothea Schulz-Ngomane (von links nach rechts), Sektion Glaube im Ausstellungsraum Freiraum, 2022 (Foto: Andrei Zavadski).

Über einen längeren Zeitraum fanden regelmäßige Treffen zwischen den Frauen in privaten Settings statt, wodurch das Vertrauen zwischen ihnen allmählich immer größer wurde. Dorothea Schulz-Ngomane hebt hervor, wie bereichernd die Begegnungen mit den anderen Frauen (sprich die relationale Qualität der partizipativen Arbeit) für sie waren. Sie weist jedoch zugleich darauf hin, dass das Video in der Ausstellung für sie nur einen sehr kleinen Teil des Gesamtprojekts ausmacht. Für Dorothea ging es insbesondere darum, hinter das äußere Erscheinungsbild einer Berlinerinnen zu schau-

en, Vertrauen auf- und eigene Vorurteile abzubauen. Sie bezweifelt, dass die Botschaft, die die drei Frauen vermitteln wollten, in der Kürze des Videos tatsächlich beim Publikum ankommt (epistemologische Dimension).²⁴ Für Ruthe Zuntz besteht das verbindende Element zwischen den Protagonistinnen, einschließlich zweier involvierter Kuratorinnen, in ihrem gemeinsamen Engagement gegen Ressentiments und Stereotypisierungen, das weit über ein zeitlich begrenztes Museumsprojekt hinausgeht.²⁵

Die Einbeziehung externer Stimmen könnte nicht deutlicher hervortreten als durch die Projektion dieser Stimmen auf große Leinwände im Ausstellungsraum. Doch die vielen Begegnungen und Gespräche, der persönliche und emotionale Austausch zwischen den Frauen bleiben für das Publikum unsichtbar. Hier stellt sich die Frage nach dem Gleichgewicht oder Ungleichgewicht zwischen dem relationalen Gewinn, den die Frauen aus ihrer Zusammenarbeit zogen, und dem potenziell begrenzten epistemologischen Transfer zwischen der Präsentation und dem Publikum. Zudem darf an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden, dass kuratorische Entscheidungen auch immer von den limitierten zeitlichen Ressourcen und der kognitiven Aufnahmefähigkeit der Besucher:innen beeinflusst werden.

Fazit

Anhand dieser Beispiele und Einblicke in die Ausstellung und unseres empirischen Materials wird deutlich, dass sich die von Kidd benannten epistemologischen, ökonomischen und relationalen Dimensionen oftmals überschneiden und nicht getrennt voneinander betrachtet werden können. Doch gerade der Blick auf das Wechselverhältnis bietet einen analytischen Rahmen, um verschiedene machtkritische Aspekte von Arbeit und Partizipation zu untersuchen. Abschließend können wir feststellen, dass partizipative Museumspraxis kein Job ist, sondern definitiv harte Arbeit. Dabei geht es nicht nur um eine angemessene finanzielle Anerkennung, auch das kulturelle Kapital und die emotionale Arbeit (sowie die relationalen Aspekte von

24 Vgl. digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Dorothea Schulz-Ngomane am 12.04.2021, Berlin.

25 Vgl. digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Ruthe Zuntz am 22.04.2021, Berlin.

Partizipation im weiteren Sinne) müssen berücksichtigt werden. Es scheint jedoch, als können diese Erkenntnisse leicht beiseitegeschoben werden, wenn Partizipation lediglich als ein effektives Mittel zur Einbindung der Öffentlichkeit bzw. Öffentlichkeiten gesehen wird. Ausgehend von unserer Auseinandersetzung mit der Ausstellung *BERLIN GLOBAL* sind wir der Ansicht, dass ein größeres Bewusstsein für die Arbeit, die partizipativen Prozessen inhärent ist, es ermöglicht, das Machtgefälle zwischen Kurator:innen und externen Partner:innen zu minimieren, Friktionen und Spannungen zu reflektieren und produktiv zu machen, einen gerechteren gegenseitigen Nutzen zu erzielen und damit den Partizipationsprozess im Allgemeinen zu stärken.²⁶

26 Wir danken allen Interviewpartner:innen, sowohl denen, die im Beitrag genannt werden, als auch denen, die ungenannt bleiben. Auch möchten wir uns bei Sharon Macdonald für die Projektleitung und ihr kontinuierliches Feedback sowie bei unseren studentischen Hilfskräften Clara Dröll, Sarah Felix, Emma Jelinski und Franziska Lentes bedanken. Unser Dank gilt außerdem Daniel Morat, Martin Düspohl, Verda Kaya, Sophie Perl, Brinda Sommer und Brenda Spiesbach aus dem kuratorischen Team von *BERLIN GLOBAL* für ihr wertvolles Feedback.

Was bleibt von der *Perspektive der Migration* im Museum?

Kritische Praxis und ihre Friktionen in der städtischen Musealisierung Münchens

Farina Asche



Abb. 1: Münchner Stadtmuseum und Galerie Einwand, 2023 (Foto: Farina Asche).

Zu Beginn der 2010er Jahre war in Dauerausstellungen deutscher Stadtmuseen noch wenig von migrantisch situiertem Wissen oder von Migration als Querschnittsthema die Rede. Im Nachklang des »langen Sommers der Migration«¹ lässt sich im musealen »Ausstellungskomplex Migration«² ein Umdenken erkennen. Migrant:innen werden zunehmend als Protagonist:innen

1 Sabine Hess et al. (Hg.): *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, Berlin u. a.: Assoziation A 2016.

2 Als musealen *Ausstellungskomplex Migration* bezeichne ich ein komplexes Netzwerk, in dem institutionelle Logiken und Genealogien wirken, welches jedoch nicht abgetrennt vom gesellschaftlichen Gefüge besteht, sondern im Sinne Foucaults wesentlich in Macht/Wissensverhältnissen verortet ist, vgl. dazu Tony Bennett: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge 1995.

der Stadtgeschichte zentral gestellt und ihr transnationales Wissen mit- einbezogen, so wie es die *Perspektive der Migration* als kritische Musealisierungshaltung einfordert. Narrative wie »Migration ist Stadt« oder »Migration als Motor der Gesellschaft« scheinen in vielen größeren Stadtmuseen nun selbstverständlicher zu sein, so auch in München, dem Schauplatz dieses Artikels. Als eine der größten deutschen Einwanderungsstädte kann München auf eine prägende Migrationsgeschichte zurückblicken. Schon früh erkannte die städtische Politik infolge migrantischer Forderungen, dass Migration städtische Realität geworden war,³ wenngleich die Politik- sowie Medienlandschaft Migration stets problematisierte:

So fanden wir in unserer Inhaltsanalyse der Münchner Zeitungen bereits Anfang der 1970er Jahre [...] die bekannten Topoi wie den der »Grenzen der Belastbarkeit«, der »Grenzen der Aufnahmefähigkeit« oder »der erschöpften Integrationskraft«.⁴

Migrationsgeschichte fand sich also trotz der offiziellen Anerkennung lange nicht in der diskursiven Rahmung über die Stadt wieder. Dazu passen auch die relativ späten Musealisierungsbemühungen im München der 2000er Jahre, die bundesweit als boomende Jahre der Migrationsmusealisierung bezeichnet werden können.⁵ Im Kontext des 50. Jahrestages der Unterzeichnung des ersten Anwerbeabkommens wurde schließlich dazu aufgerufen, »die vielfältige(n) Migrationsgeschichte(n) in der Stadt in einer Ausstellung

3 So erklärte 1972 der Münchner Oberbürgermeister München zur Einwanderungsstadt, lange bevor andere Städte diese Wirklichkeit eingestanden, vgl. Francesco M. Vizzarri: *Migration bewegt die Stadt. Perspektiven wechseln*, 31.08.2019, www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-336 [Zugriff am 10.11.2023].

4 Sabine Hess: »Migration als Teil der Stadtgeschichte. Lehren aus einem Ausstellungsprojekt zur Geschichte der Migration in München«, in: Stadtarchiv München (Hg.): *Migranten in München. Archivische Überlieferung und Dokumentation. Dokumentation zum Kolloquium vom 20. Juli 2010 im Stadtarchiv München*, München: o. Verl. 2010, S. 9–20, hier S. 11, <https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:0ea91d0f-b9b5-46a9-8009-5a3db1e446ca/Migr.pdf> [Zugriff am 10.11.2023].

5 Vgl. Joachim Baur: *Die Musealisierung der Migration. Die Inszenierung einer Nation*, Bielefeld: transcript 2009. Zwei Ausstellungsprojekte müssen für München genannt werden: im Jahr 2000 die Ausstellung *Für 50 Mark einen Italiener. Zur Geschichte der Gastarbeit in München* und 2005 *Xenopolis. Von der Faszination und Ausgrenzung des Fremden. Künstlerische Beiträge und historische Perspektiven*.

zu zeigen«⁶. Dies materialisierte sich 2009 mit dem Ausstellungsprojekt *Crossing Munich*, welches Ausgangspunkt dieses Artikels ist. Mich interessiert die praktische Umsetzung der Perspektive der Migration bei *Crossing Munich* und daran anschließend im Münchner Stadtmuseum. Mit welchen Praktiken und Narrativen wird die Musealisierung ausgestaltet? Was passiert mit der Perspektive der Migration beim Betreten der institutionellen Mauern des Museums? Wie wird die kritische Musealisierungshaltung aufgenommen, übersetzt und handhabbar gemacht? Mithilfe einer »ethnographischen Wissensregimeanalyse«⁷ spüre ich diesen Fragen nach. Wissensregime verstehe ich dabei als »sich historisch wandelnde Handlungs- und Gestaltungsarenen«⁸, die sich als »Resultat von Machtverhältnissen und Konkurrenzkämpfen zwischen Wissensakteuren und den durch diese repräsentierten Wissensformen«⁹ begreifen lassen. Sie sind durchzogen von Reibungen, sogenannten »Friktionen«¹⁰, die die konfliktiven und zugleich produktiven Spannungsfelder im Ausstellungskomplex aufzeigen. Konkret wird in diesem Artikel zunächst im ersten Teil anhand des Ausstellungsprojekts *Crossing Munich* die Praxis der Perspektive der Migration beschrieben und mit drei Kritikebenen – angelehnt an das Kritikverständnis des Philosophen Gerald Rauning – ins Verhältnis gesetzt.¹¹ Im Anschluss werden über-

6 Andrea Engl/Sabine Hess: »Crossing Munich. Ein Ausstellungsprojekt aus der Perspektive der Migration«, in: Natalie Bayer et al. (Hg.): *Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus. Ausstellungskatalog Crossing Munich*, München: Verlag Silke Schreiber 2009, S. 10-15, hier S. 11.

7 Vgl. Farina Asche: »Programmatische Überlegungen zu einer situierten Wissensregimeanalyse am Beispiel des musealen Ausstellens von/der Migration«, in: Jan Lange/Manuel Liebig/Charlotte Räuchle (Hg.): *Lokale Wissensregime der Migration. Akteur*innen, Praktiken, Ordnungen*, Wiesbaden: Springer VS 2024, S. 21-49.

8 Andreas Pott/Vassilis Tsianos: »Verhandlungszonen des Lokalen: Potenziale der Regimeperspektive für die Erforschung der städtischen Migrationsgesellschaft«, in: Jürgen Ossebrügge/Anne Vogelpohl (Hg.): *Theorien in der Stadt- und Raumforschung. Einführungen*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2014, S. 116-135, hier S. 121.

9 Peter Wehling: »Wissensregime«, in: Rainer Schützeichel (Hg.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung (Erfahrung – Wissen – Imagination)*, Konstanz: UVK 2007, S. 704-712, hier S. 706.

10 Anna Lowenhaupt Tsing: *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton: University Press 2005, S. 5.

11 Vgl. Gerald Rauning: »Instituierende Praxen: Fliehen, Instituieren, Transformieren«, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 31 (2007), S. 81-92, <https://www.ssoar.info/ssoar/bits->

leitend die Nachwirkungen des Projekts und die Friktionen im Münchener Ausstellungskomplex Migration vorgestellt. Vor diesem Hintergrund werden schließlich im zweiten Abschnitt die konkreten institutionellen Praktiken des Münchner Stadtmuseums analysiert. Ziel ist es herauszuarbeiten, welche Modi der Wissensproduktion und -praxis am Beispiel Münchens wirksam werden.

***Crossing Munichs* kritische Praxis der Perspektive der Migration**

Das als Leitprojekt des Kulturreferats zum »Interkulturellen Integrationskonzept«¹² initiierte Projekt *Crossing Munich* basierte auf einem dreisemestrigen Lehrforschungsprojekt der Institute für Europäische Ethnologie/Volkskunde, Ethnologie und Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU). Dabei wurden in einem kollaborativen Prozess mit neun Künstler:innen Installationen erarbeitet, die in einer Ausstellung vom 10. Juli bis 15. September 2009 in der Rathausgalerie zu sehen waren. *Crossing Munichs* Ziel war es, »jenseits der Narrative von Bereicherung und Bedrohung eine dritte Perspektive einzunehmen: die ›Perspektive der Migration‹ selbst – als einem zentralem Moment städtischer Entwicklung«¹³. München sollte als (post-)migrantische Stadt sichtbar gemacht werden, so eine der Kurator:innen:

Damals war dieser Begriff der postmigrantischen Gesellschaft noch nicht so präsent, aber im Grunde genommen haben wir das gesagt: Migration dynamisiert die Stadt, ja bewegt die Stadt auf allen Ebenen, politisch, sozial, gesellschaftlich und kulturell.¹⁴

tream/handle/document/28917/ssoar-psychges-2007-1-raunig-instituierende_praxen.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-psychges-2007-1-raunig-instituieren_de_praxen.pdf [Zugriff am 20.12.2023].

12 Vgl. zu den Grundsätzen und Strukturen der integrationspolitischen Steuerung der Landeshauptstadt München https://www.muenchen.info/soz/pub/pdf/241_int_konzept_grundsatz.pdf [Zugriff am 10.11.2023].

13 Engl/Hess: »Crossing Munich« (Anm. 6), S. 14.

14 Interview mit einer Co-Kuratorin von *Crossing Munich*, geführt von Farina Asche am 12.07.2022.

Um dies umzusetzen, verfolgte die Ausstellung keine chronologische Erzählung, sondern war durch thematische Rubriken strukturiert, in denen sich meist historische und gegenwartsbezogene Perspektiven auf München mischten. In diesen wurden die häufig unsichtbaren Geschichten zu Migration erzählt und nicht direkt ersichtliche Zusammenhänge deutlich gemacht, wie beispielsweise die Installation *Münchener Wege* (Kasperek/Spillmann/Zölls) zeigte. Inhaltlich wurden hier die Praktiken, Akteur:innen und Diskurse der Stadtplanung adressiert. Die Darstellungen von prägenden Persönlichkeiten, Konzepten und Ereignissen aus diesem städtischen Arbeitsbereich waren von migrantischen Protestforderungen akustisch begleitet.¹⁵ Es ging dem Team außerdem um eine Perspektive, die einem methodologischen Nationalismus¹⁶ kritisch gegenüberstand und migrantische Proteste zentral stellte. In der Installation *Migrantische Kämpfe – Kämpfe der Migration* (Goeke/Spillmann) wurde Migration so als transnationales Phänomen deutlich, das dem Ansatz der »Autonomie der Migration«¹⁷ folgend seine »Kohärenz und Wirkungsmacht aus den Kämpfen der Migration selbst«¹⁸ gewinnt und sich nicht in funktionalistischen Push- und Pull-Modellen fassen lässt. Dies wurde mittels Materialien zu politischen Aktionen wie den »Wilden Streiks« bei BMW gezeigt.¹⁹ An mehreren Hörstationen kamen migrantische Aktivist:innen selbst zu Wort. In einem solchen Vorsatz, das migrantisch si-

15 Vgl. Bernd Kasperek/Peter Spillmann/Philip Zölls: »Münchener Wege – Regierungsliebe«, in: Natalie Bayer et al. (Hg.): *Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus. Ausstellungskatalog Crossing Munich*, München: Verlag Silke Schreiber 2009, S. 79–82, hier S. 79.

16 Als methodologischer Nationalismus wird eine unreflektierte Forschungsperspektive bezeichnet, nach der sich die Nation als natürliches Phänomen und »homogener Kultur-Container« vorgestellt wird, vgl. Sabine Hess: »Politiken der (Un-)Sichtbarmachung. Eine Kritik der Wissens- und Bilderproduktion zu Migration«, in: Erol Yıldız/Marc Hill (Hg.): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld: transcript 2014, S. 49–64, hier S. 53.

17 Vgl. zum Ansatz: Sandro Mezzadra: »Der Blick der Autonomie«, in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Projekt Migration*, Köln: DuMont 2005, S. 26–29.

18 Serhat Karakayalı/Vassilis Tsianos: »Mapping the Order of New Migration. Undokumentierte Arbeit und die Autonomie der Migration«, in: *Peripherie* 97/98 (2005) 25, S. 35–64, hier S. 36.

19 Mehr zu den »Wilden Streiks« in Simon Goeke: »Wir sind alle Fremdarbeiter!« *Gewerkschaften, migrantische Kämpfe und soziale Bewegungen in Westdeutschland 1960–1980*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2020.

tuierte und kämpferische Wissen der Migration zu betonen, lässt sich der Rassismusforscherin Manuela Bojadžijev zufolge eine fast schon »dialektische Denkfigur«²⁰ erkennen:

[S]olange es die Gruppe der MigrantInnen gibt, gibt es sie nur unter Verhältnissen, die sie zu einer solchen machen. Solange es sie aber gibt, gibt es ihre Kämpfe. Nur in diesem Spannungsverhältnis kann die Wirkungsmächtigkeit der Geschichte der Kämpfe der Migration verstanden werden.²¹

Die Musealisierung von Migration aus der Perspektive der Migration bedeutete folglich, Migrant:innen als politische Subjekte anzuerkennen und ihre Gegenbewegungen – wie die Konjunkturen des Rassismus – als reaktive Form der sozialen Auseinandersetzung anzusehen.²² Die Erzählperspektive und Kategorienbildung basierten auf aktivistischen und wissenschaftlichen Debatten der letzten Jahre um Migration und künstlerische Perspektiven auf Geschichtsarbeit und Ausstellungspraxis, die beispielsweise inspiriert von dem Projekt *Transit Migration*²³ waren, welches interdisziplinär zu Veränderungen im Grenzregime forschte. Einige Mitglieder von *Crossing Munich* waren dabei selbst Teil dieser Netzwerke sowie des kollaborativen Ausstellungsprojekts *Projekt Migration* (2005/2006), das sich als »Point of Departure«²⁴ einer Musealisierungshaltung aus der Perspektive der Migration begreifen lässt. *Crossing Munich* ließe sich auch in diese Genealogie stellen. So wurde es beispielsweise von einer Interviewpartnerin »als kleine Schwester von *Projekt Migration*«²⁵ bezeichnet und verfolgte eine ähnliche institutionskritische Praxis, die stark akademisiert war. Dabei wurde das Prozesshafte

20 Manuela Bojadžijev: »Geschichte der Migration neu schreiben«, in: Natalie Bayer et al. (Hg.): *Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus. Ausstellungskatalog Crossing Munich*, München: Verlag Silke Schreiber 2009, S. 102-105, hier S. 105.

21 Ebd.

22 Vgl. Manuela Bojadžijev: *Die windige Internationale: Rassismus und Kämpfe der Migration*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2012, S. 285.

23 Vgl. zum Projekt <https://www.transitmigration.org/> [Zugriff am 10.11.2023].

24 Manuel Gogos: »Zeitreisen ins postmigrantische Museum«, in: schnittpunkt/Joachim Baur (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld: transcript 2020, S. 123-128, hier S. 125.

25 Interview mit einer Co-Kuratorin von *Crossing Munich*, geführt von Farina Asche am 12.07.2022.

der Arbeit betont. Das Kuratieren wurde als Experiment betrachtet, in dem eine politische Haltung zentral war. Damit brach das Team mit den zeitlichen Logiken des Museums. Es gab demnach »keine in Stein gemeißelten Antworten«²⁶. *Crossing Munichs* Praxis war, so eine meiner Gesprächspartner:innen, »konträr zum Museum«²⁷, welches demgegenüber häufig nach dem Motto funktioniert: »Du machst eine objektivierte Aussage, du vermittelst neutral, beziehst auch nicht Position«²⁸. *Crossing Munich* wendete sich damit gegen die Vorstellung eines »neutralen« Museums, das ergebnisorientiert arbeitet. Der Museumswissenschaftler Friedrich von Bose sieht in solch einem Ansatz ein institutionsveränderndes Potenzial:

Denn wenn der Prozess in diesem Sinne vorangestellt wird, dann kann in einer praxisbezogenen Umgestaltung der institutionellen Gefüge auch das Explorative des kollaborativen Kuratierens, die gemeinsame Suche eben auch nach alternativen Zukünften im und mit dem Museum die Institutionen stetig verändern.²⁹

Crossing Munich bewegte sich zudem nicht in den typisch musealen Räumen, sondern wählte mit der Rathausgalerie einen zentralen städtischen Raum als Ausstellungsort. Durch das Design wurden außerdem signifikante Elemente des urbanen Raums aufgenommen³⁰ oder mit der Installation *favoriten* (Eden/Lernout) bewusst der Ausstellungsraum verlassen. Mit Stadtplan und Audio-Guide ausgestattet entdeckten Besucher:innen München entlang des »Autoputs«, einer der bedeutendsten transnationalen Nord-Süd-Routen Europas.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Friedrich von Bose: »Das Museum der Zukunft ist auch nicht mehr das, was es mal war: Zur Zeitlichkeit im Museum«, in: schnittpunkt/Joachim Baur (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld: transcript 2020, S. 269-274, hier S. 273.

30 Vgl. Michael Hieslmair/Michael Zinganel: »Zur Struktur der Ausstellung«, in: Natalie Bayer et al. (Hg.): *Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus. Ausstellungskatalog Crossing Munich*, München: Verlag Silke Schreiber 2009, S. 16-17, hier S. 17.

Das Projekt strebte danach, eine Art »contact zone«³¹ zu sein. Dies geschah besonders über Allianzen mit zivilgesellschaftlichen Akteur:innen außerhalb des Museums sowie mit Besuchenden, die als mitschaffend wahrgenommen wurden. Es sollte ein Ort sein, an dem sich »das Publikum hier nicht länger nur als BetrachterIn der Welt, sondern auch als AkteurIn in ihr erkennt«³². Zudem setzte sich das Team von *Crossing Munich* im Laufe des Projekts immer wieder mit der Rolle als Forschende und Ausstellungsmachende auseinander. Dies artikuliert sich beispielsweise in einem entsprechenden Kapitel des umfangreichen Katalogs. Darüber hinaus wurde die selbstreflexive Wissenspraxis auch im Design der Ausstellung anhand einer farblichen Markierung der Wissensakteur:innen und -materialien transparent.³³ In Gesprächen mit und in Texten von Beteiligten des Projekts wurde im Nachhinein die reflektierte Haltung deutlich. So weist eine der Projektleiterinnen auf ihre fehlenden sprachlichen Kompetenzen hin und zeigt Verständnis für die Skepsis der migrantischen Community aufgrund der institutionellen Verortung des *Crossing-Munich*-Teams.³⁴ Wichtig für weitere Archivierungsprojekte sei demnach, »dass Sammler, Interviewer und Archivare aus den jeweiligen Communities gesucht und geschult werden müssten, um einen offenen Zugang zu finden«³⁵. Die eigene museale Praxis wurde also nicht als allwissend antizipiert. Es war vielmehr ein »an einem Aufbrechen von Diskriminierung und damit verbundenen Unrechtsverhältnissen interessiertes Kuratieren«³⁶.

Crossing Munichs Kritik zeigt sich somit nicht als gänzlicher Rückzug aus den musealen Räumen und Institutionen, sondern als Eingriff. Die Perspektive der Migration zielte neben der Wissens- und Textkritik darauf, die Strukturen der Wissensproduktion zu verändern, neue Zusammenhänge sowie das Verschwinden von alten Kategorisierungen und Strategien denk-

31 Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld: »Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation«, in: dies. (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin: De Gruyter 2017, S. 23-47, hier S. 23.

32 Kerstin Poehls: »Zum Stand der Dinge: Migration im Museum: Überlegungen zur auratischen Praxis in Ausstellungen«, in: Natalie Bayer et al. (Hg.): *Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus. Ausstellungskatalog Crossing Munich*, München: Verlag Silke Schreiber 2009, S. 94-96, hier S. 96.

33 Vgl. Hieslmair/Zinganel: »Zur Struktur der Ausstellung« (Anm. 30), S. 17.

34 Sabine Hess: »Migration als Teil der Stadtgeschichte« (Anm. 4), S. 16.

35 Ebd.

36 Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld: »Wo ist hier die Contact-Zone?!« (Anm. 31), S. 43f.

bar zu machen.³⁷ Hier zeigt sich ein Kritikverständnis, wie es der Philosoph Gerald Rauning beschreibt, welches eben jene drei Kritikformen der Gesellschafts-, Institutions- und Selbstkritik verbindet und als »instituierende Praxis«³⁸ umsetzt.

Von runden Tischen und Anträgen – Friktionen im Ausstellungskomplex der Migration

2010 organisierte das Stadtarchiv München unter Mithilfe des Ausländerbeirats das Kolloquium *Migranten in München. Archivische Überlieferung und Dokumentation*. Dieses sollte »Aufgaben, Möglichkeiten und Grenzen einer ›Dokumentationsstelle zur Migration in München‹ diskutieren«³⁹. Das Kolloquium hatte eine klare Referenz zu *Crossing Munich*. So heißt es beispielsweise in einem der Vorträge:

In diesem Sinne freut es mich, dass »Crossing Munich« nicht nach drei Monaten Ausstellungszeit [...] einfach vorbei ist, sondern dass wir heute hier zusammenkommen, um über eine nachhaltigere Geschichtspolitik zu diskutieren.⁴⁰

Zum Kolloquium waren eine Reihe von Wissensakteur:innen geladen: politische Akteur:innen der Stadt und des Landes, Vertreter:innen städtischer, migrantischer und privatwirtschaftlicher Archive, Mitglieder des Münchner Ausländerbeirats sowie die neue Leitung des Münchner Stadtmuseums. Dass mit dem Kolloquium ein Nerv getroffen wurde, zeigte sich auch daran, dass 100 weitere Interessierte anwesend waren, die sich in die

37 Vgl. Isabell Lorey: »Konstituierende Kritik. Die Kunst, den Kategorien zu entgehen«, in: Birgit Mennel/Stefan Nowotny/Gerald Rauning (Hg.): *Kunst der Kritik*, Wien: Turia und Kant 2010, S. 47–64, hier S. 57.

38 Rauning: »Instituierende Praxen« (Anm. 11), S. 91.

39 Michael Stephan: »Vorwort«, in: Stadtarchiv München (Hg.): *Migranten in München. Archivische Überlieferung und Dokumentation. Dokumentation zum Kolloquium vom 20. Juli 2010 im Stadtarchiv München*, München: o. Verl. 2010, S. 5–7, hier S. 5, <https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:0ea91d0f-b9b5-46a9-8009-5a3db1e446ca/Migr.pdf> [Zugriff am 10.11.2023].

40 Hess: »Migration als Teil der Stadtgeschichte« (Anm. 4), S. 17.

Diskussionen einbrachten.⁴¹ Diese deuteten die Reibungen im Münchner Ausstellungskomplex an und machten auf Spannungen innerhalb des Wissensregimes der Migration aufmerksam. Durch die Analyse der Dokumentationsmaterialien konnte ich einige neuralgische Punkte herausarbeiten. Diese beziehen sich darauf, was unter Migrationswissen zu verstehen sei, wie es produziert, materialisiert und (re-)präsentiert werden sollte: Hielten einige Diskutant:innen es für wichtig, persönliche Erfolgsgeschichten von Migrant:innen herauszustellen, blickten andere stark auf die strukturellen Verhältnisse von Migration; zeigten sich einige offen für rassismuskritische und transnationale Ansätze, sprachen andere in Diskursen von Integration, die sich an Herkunftsnationen orientierten. Machten einige Ausstellungen als wichtige Instanzen aus, beharrten andere auf dem Ausbau der Sammlungen; fächerten einige den Migrationsbegriff global weit auf, verengten ihn andere auf Migrationsformen wie ›Gastarbeiter‹ oder ›Spätaussiedler‹; waren manche daran interessiert, breite kulturalanthropologische Recherchen zu unternehmen, hielten weitere an den biografischen Zeitzeug:inneninterviews und *Oral-History*-Ansätzen fest; gab es auf der einen Seite eine klare Fürsprache für ein zentrales deutsches Migrationsmuseum, wurde auf der anderen Seite seine Sonderrolle kritisiert und für Migration als Querschnittsthema in unterschiedlichsten Museen plädiert.

In den spannungsreichen Gegenüberstellungen wird deutlich, dass hier unterschiedliche Akteur:innen, Netzwerke, Materialisierungen, Infrastrukturen, Diskurse und Praktiken aufscheinen. Die Musealisierung der Migration hängt demnach stark davon ab, wie Migration »betrachtet und von welchen Prämissen ausgegangen wird«⁴². Solche Reibungen, die wie oben angedeutet als »Friktionen«⁴³ beschrieben werden können, produzieren, so schreiben es die Kulturalanthropolog:innen Beate Binder, Friederike Faust

41 Vgl. Tobias Teyke: »Tagungsbericht«, in: Stadtarchiv München (Hg.): *Migranten in München. Archivische Überlieferung und Dokumentation. Dokumentation zum Kolloquium vom 20. Juli 2010 im Stadtarchiv München*, München: o. Verl. 2010, S. 69-73, hier S. 69, <https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:0ea91d0f-b9b5-46a9-8009-5a3db1e446ca/Migr.pdf> [Zugriff am 10.11.2023].

42 Erol Yıldız: »Stadt ist Migration«, in: Malte Bergman/Bastian Lange (Hg.): *Eigensinnige Geographien. Städtische Raumaneignungen als Ausdruck gesellschaftlicher Teilhabe*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 71-80, hier S. 71.

43 Friederike Faust/Todd Sekuler/Beate Binder: »Reibung als Potential: Kollaboratives Forschen mit HIV/Aids-Aktivist*innen«, in: *Berliner Blätter* 83 (2021), S. 49-65, hier S. 53.

und Todd Sekuler im Anschluss an die Anthropologin Anna Tsing, »unvorhersehbare Momente von Verbindungen, Versammlungen und Begegnungen [und betonen] das Instabile, Unausgeglichene, wenn sich heterogene Gruppen, institutionelle Arrangements und Technologien mit ihren je eigenen Wertvorstellungen und Rationalitäten«⁴⁴ begegnen. Trotz dieser Instabilität wohnt diesen Friktionen auch ein »kreative[s] und produktive[s] Potential«⁴⁵ inne. Das reibungsvolle Kolloquium zeigte sich dementsprechend als effektvolle Zusammenkunft, die sich in einer Dokumentation materialisierte. Hier formulierten die teilnehmenden Akteur:innen das »Bekenntnis zu einer integrierten Stadtgeschichte«⁴⁶.

Erste Institutionalisierungsschritte der Separierung im Münchner Stadtmuseum

2010 bot sich im Münchner Stadtmuseum eine neue Situation. Leitungswechsel brachten den Anspruch, »neben dem historischen Blick auch aktuelle Phänomene urbaner Kultur zu erkennen«⁴⁷. Dieses damit einhergehende Interesse an dem Thema Migration wurde neben den lokalen Forderungen auch von kulturpolitischen Entwicklungen angesprochen. So waren Kulturinstitutionen, darunter explizit auch Museen, seit dem Nationalen Integrationsplan 2007 aufgefordert, Migration in ihre Arbeitspraxis und Repräsentation zu integrieren.⁴⁸ Um den aus unterschiedlichen Richtungen kommenden Forderungen gerecht zu werden, schaute das Münchner Stadtmuseum besonders auf die Praxis von *Crossing Munich*. Die Museumsleitung bezeichnete das Ausstellungsprojekt gar als innovatives Best-Practice-Bei-

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Teyke: »Tagungsbericht« (Anm. 41), S. 73.

47 Nana Maria Helena Koschnick: *Migration sammeln. Wege und Möglichkeiten der musealen Dokumentation von Migration am Beispiel des Münchner Stadtmuseums*. Dissertation, München: Elektronische Hochschulschriften der LMU 2017, S. 136f., https://edoc.ub.uni-muenchen.de/25002/2/Koschnick_Nana.pdf [Zugriff am 01.09.2023].

48 Vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: *Der Nationale Integrationsplan. Neue Wege – Neue Chancen* (2007), S. 132, <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/2065474/441038/7bd84041e5fe27490dd06b45cec7db75/2007-08-30-nationaler-integrationsplan-data.pdf?download=1> [Zugriff am 10.11.2023].

spiel, das »sich im Wissenschafts- und Ausstellungsfeld [...] etabliert hat [und einen] kritische[n] Beitrag zu Diskursen und Bildern der Migration in München«⁴⁹ geleistet habe. Anknüpfend daran trat das Stadtmuseum nun mit dem Vorsatz an, »Stadtgeschichte auch aus der Perspektive der Migration zu erzählen«⁵⁰. Unter dem Titel *Migration bewegt die Stadt* wurden für zwei Jahre mit eigenen Mitteln die ersten konzeptuellen Grundlagen für die 2015 mit städtischen Mitteln geförderte Projektarbeit geschaffen. Die anfängliche Beschäftigung begann mit Recherchen, Interviews und Workshops gemeinsam mit »Akteur:innen der Migration«⁵¹, um zunächst die eigenen Bestände und die Haltung des Hauses zu hinterfragen.⁵² Angelehnt an diese Erfahrungen forderte die Stadtratsfraktion Bündnis 90/Die Grünen den Stadtrat schließlich auf, die »Migrationsgeschichte als Teil der Münchner Stadtgeschichte dauerhaft [zu] erforschen, [zu] sammeln und sichtbar [zu] machen«⁵³ und dabei das Münchner Stadtmuseum federführend einzusetzen. Dem bewilligten Antrag folgend startete im Februar 2015 das Projekt mit drei wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen und eigenen Projektmitteln.⁵⁴ Dabei setzten jährliche Zwischenreports dem Projekt zeitliche Marker. Dieses »ökonomisierte Wissensverständnis«⁵⁵, das sich als »fast science«⁵⁶ be-

49 Isabella Fehle: »Perspektive Migration. Neue Wege für eine kommunale Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit am Münchner Stadtmuseum«, in: Ursula Eymold/Andreas Heusler (Hg.): *Migration bewegt die Stadt. Perspektiven wechseln*, München: Allitera Verlag 2018, S. 56-73, hier S. 58.

50 Ebd., S. 63.

51 Ich übernehme hier den Ausdruck von Koschnick. Hiernach werden darunter Personen verstanden, »die entweder aufgrund ihrer biografischen und/oder beruflichen Erfahrungen sowie ihres professionellen und/oder ehrenamtlichen Engagements als Experten der Münchner Migrationsgeschichte betrachtet werden können«, Koschnick: *Migration sammeln* (Anm. 47), S. 17.

52 Ebd., S. 22ff.

53 Landeshauptstadt München: »Rathaus Umschau« (150), 08.08.2012, <https://ru.muenchen.de/pdf/2012/ru-2012-08-08.pdf> [Zugriff am 13.12.2023].

54 Im Archiv wurden durch das Projekt archivarische Überlieferungen zur Einwanderungsstadt München erheblich erweitert und ein Großteil der städtischen Überlieferungen auf Migrationsgeschichte quergelesen, vgl. Ursula Eymold/Andreas Heusler: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Migration bewegt die Stadt. Perspektiven wechseln*, München: Allitera Verlag 2018, S. 12-17, hier S. 13.

55 Vgl. Faust/Sekuler/Binder: »Reibung als Potential« (Anm. 43), S. 57.

56 Ebd.

schreiben lässt, ließe sich auch als eine Erklärung für die zunächst eher separierte institutionelle Beschäftigung mit Migration verstehen. Als »In/Outreach«⁵⁷ bezeichnete eine meiner Gesprächspartner:innen die Formate, die ein diverses Programm vom Erzählabend bis zu Podiumsdiskussionen in städtischen Räumen umfassten. Die Ergebnisse, Eindrücke und Erfahrungen sowie die in diesem Kontext gesammelten Objekte wurden abschließend wieder ins Museum gebracht. Ausstellungsmodulare im Treppenhaus und am Eingang zur Dauerausstellung zeigten Projekteinsblicke und kleine Ausstellungen mit besonderem Schwerpunkt auf Flucht und Asyl nach 2015.⁵⁸ Hinter der Objektpräsentation stand die beginnende Sammlungspraxis.⁵⁹ Im Münchner Stadtmuseum wurden die neu gesammelten Objekte und die Perspektive der Migration also zu Beginn an unterschiedlichen, eher separierten Stellen und nicht in den stadthistorischen Erzählungen der Dauerausstellung oder den Strukturen der Institution selbst sichtbar. Dies änderte sich jedoch durch die zweite Institutionalisierungspraxis.

Differenzielles Inkludieren im Stadtmuseum

»Es ist ja auch was anderes, es ist keine Migrationsausstellung, sondern das ist eine Intervention in die Stadtgeschichte.«⁶⁰ So beschreibt eine meiner Gesprächspartner:innen die fünfzehn Stationen, die die Dauerausstellung *Typisch München*⁶¹ im Stadtmuseum seit 2017 ergänzen und seit 2020 fester Bestandteil der Dauerausstellung sind. Die dreisprachigen Interventions-

57 Interview mit einer Mitarbeiterin des Projekts »Migration bewegt die Stadt«, geführt von Farina Asche am 22.07.2022.

58 Zur Problematik des Sammelns 2015 vgl. Hannah Maischein: »Die Unordnung der Dinge. Migration als neue Perspektive in der Sammlungskonzeption des Münchner Stadtmuseums«, in: Ursula Eymold/Andreas Heusler (Hg.): *Migration bewegt die Stadt. Perspektiven wechseln*, München: Allitera Verlag 2018, S. 228–240, hier S. 234f.

59 Vgl. Eymold/Heusler: »Einleitung« (Anm. 54), S. 14.

60 Interview mit einer Mitarbeiterin des Projekts »Migration bewegt die Stadt«, geführt von Farina Asche am 22.07.2022.

61 Die Dauerausstellung *Typisch München* wurde 2008 anlässlich des 850. Stadtjubiläums eröffnet. Sie erzählt chronologisch die Münchner Stadtgeschichte von der Gründung bis in die jüngste Vergangenheit. In der Ausstellung soll »das typische München« herausgestellt werden, wobei der Schwerpunkt auf dem historischen München liegt, vgl. Koschnick: *Migration sammeln* (Anm. 47), S. 161.

stationen sind als gelbe Baustellengerüste nicht zu übersehen. Sie integrieren durch die Einbindung zusätzlicher Objekte, Texte, Kunstwerke oder Filme historische wie aktuelle Dimensionen der Migration in München, sind dabei jedoch nicht chronologisch verknüpft. Sie kommentieren und kritisieren die vorherige Stadtgeschichtserzählung. Die Kontinuitäten der Migration werden beispielsweise in der Installation zur Geschichte des Westends deutlich: von königlichen Visionen eines griechischen Münchens über die Lebenswirklichkeit griechischer Arbeitsmigrant:innen bis zur Gründung des Begegnungszentrums *Griechisches Haus* in dem zentralen Münchner Stadtviertel (Abb. 2).



Abb. 2: Ausstellungsansicht, 2022 (Foto: Farina Asche).

Kritik an städtischen Aufnahme- und Ankunftspolitiken wird darüber hinaus mit der Thematisierung der Essensvergabe vom Amt deutlich. Das sparsame Basis-Essenspaket für Geflüchtete sowie der Dokumentarfilm »Essenspaket Moslem – für verschiedene Ethnien kompatibel«⁶² kommentieren kritisch das Laufband mit der Fülle an typisch bayrischen Gerichten der

62 Der Film wurde von Eva Bahl, Stephan Barthel, Marisol Fuchs und Nick Cötze produziert.

permanenten Ausstellung. Kritik an der diskursiven Verhandlung von Migration sowie die Betonung migrantischen Wissens wird auch in mehreren Stationen deutlich, beispielsweise durch das Kunstwerk von Tunay Önder, dem *Transtopischen Teppich*. Hier greift die Soziologin Objekte, Erzählungen und Klänge auf, um gängigen Vorurteilen zu widersprechen, und setzt diesen persönliche Erfahrungen und Geschichten entgegen. Auch die anfangs geführten Zeitzeug:inneninterviews finden sich nun in der Dauerausstellung wieder. Positioniert vor Büsten des 19. Jahrhunderts kann beispielsweise dem Interview mit Feyza Palecek, Gründerin des Beratungszentrum für Migrantinnen, *Donna Mobile*, zugehört werden (Abb. 3).



Abb. 3: *Ausstellungsansicht, 2022* (Foto: Farina Asche).

Eindrücklich ist auch eine Filminstallation, in der der bekannte postkoloniale und rassismuskritische TED-Talk *The Danger of a Single Story*⁶³ der Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adichie kolonialen und rassistischen Bilderstereotypen musealer Objekte der Dauerausstellung gegenübersteht. Andere Stereo-

63 Chimamanda Adichie: *Die Gefahr einer einzigen Geschichte*, 07.10.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=D9lHs241zeg> [Zugriff am 10.11.2023].

type reproduzierende Bilder und Objekte wurden mit Stickern kommentiert und machen die Hinterfragung der eigenen Ausstellungspraxis deutlich. Unter dem Titel *Neu entdeckt* werden auch die neuen Migrationsobjekte der Sammlung gezeigt und die eigene Sammlungspraxis reflektiert: Von Lücken und noch anstehender Arbeit ist hier zu lesen. Die Besucher:innen werden in Form einer Postkarte aufgefordert, mit dem Museum in Kontakt zu treten, sollten sie selbst Dinge der Migration besitzen. Zusätzlich zu den mittlerweile dauerhaften Interventionen ist seit Dezember 2016 ein Modul zu sehen, in dem die Ermordung von zwei Münchnern durch den NSU thematisiert wird.⁶⁴

Der Einblick in die Interventionsausstellung und die Ergänzung um weitere Module zeigt, dass hier viel kritische Musealisierungshaltung in Displays und in die Sammlung übersetzt wurde. Es scheint ein vielschichtigeres Migrationsverständnis auf, welches Migrant:innen als Protagonist:innen der Stadtgeschichte versteht und Themen wie Widerstand, Rassismus und Diskriminierung fokussiert. Die Interventionen öffnen den Blick für eine ergänzende, bislang unterrepräsentierte Narration der Stadtgeschichte. Mit den Interventionen wurde in den Worten der Kurator:innen versucht, »Erkenntnisse des Forschungsprojektes zur Migration [...] in die Dauerausstellung des *Münchener Stadtmuseums Typisch München!* hineinzukomponieren«⁶⁵. Dieses »Hineinkomponieren« fasse ich analytisch als »differenzielles Inkludieren«⁶⁶. Die Inklusion der Kritik durch das Münchner Stadtmuseum geht hier mit der symbolischen Aufwertung früherer Kritikformen einher, ohne dass dies jedoch strukturelle Folgen für die Institution haben muss, denn letztlich entscheidet die Institution weiterhin selbst, welche Themen sie einschließt und welche nicht. Jeweils andere Formen der Kritik können auf- oder abgewertet,

64 Hier wird an die beiden Münchner NSU-Opfer Habil Kılıç und Theodoros Boulgarides erinnert, vgl. Fehle: »Perspektive Migration« (Anm. 49), S. 62.

65 Ursula Eymold: »Einführung«, in: dies./Andreas Heusler (Hg.): *Migration bewegt die Stadt. Perspektiven wechseln*, München: Allitera Verlag 2018, S. 74-76, hier S. 74.

66 Das Konzept der *differentiellen Inklusion* bezieht sich auf Filterung und Selektion durch Grenzen, vgl. Sandro Mezzadra/Brett Nielson: *Border as Method, or the Multiplication of Labor*, London: Duke University Press 2013, S. 157-166. Ich wende es hier auf die selektive Aneignung und Vereinnahmung der Perspektive der Migration an, vgl. Farina Asche/Mannuel Liebig: »(Gegen-)hegemoniales Ringen im urbanen Laboratorium. Veränderungen des musealen Kulturbetriebs in Wien durch den langen Sommer der Migration«, in: Valeria Hänsel et al. (Hg.): *Von Moria bis Hanau – Brutalisierung und Widerstand. Grenzregime IV*, Hamburg: Assoziation A 2022, S. 315-333.

das heißt selektiv und differentiell inkludiert werden. Die selektive Inklusion ist teilweise auch auf strukturelle Begebenheiten und Logiken im Museum zurückzuführen. Bei der Erweiterung der bestehenden Sammlung um die Perspektive der Migration zeigte sich, so beschreibt es Nana Koschnick ausführlich in ihrer Dissertation, wie die tiefgreifende hegemoniale Sammlungslogik dazu führen kann, migrantisch situiertes Wissen zu filtern. Dabei sei »der Schritt der Selektion [...] aus Gründen der Wirtschaftlichkeit, der Machbarkeit und der Wissensbildung unumgänglich«⁶⁷. Besonders in Projekten mit partizipativem Ansatz sind die Prozesse der differentiellen Inklusion stark von Friktionen und politischen Aushandlungen geprägt, wie das Beispiel der Musealisierung von Geflüchtetenprotesten 2016 zeigte⁶⁸:

Diese stellte für beide Seiten einen Balanceakt dar, da einerseits das Münchner Stadtmuseum vermeiden musste, zum Sprachrohr der politischen Forderungen zu werden, andererseits die protestierenden Geflüchteten klare politische Anliegen auch an das Museum als Ort der Repräsentation stellten [...].⁶⁹

Dass dieser Eingang migrantisch situierten Wissens auch eine Allianz zwischen kritischen Diskursen und ökonomischen Erwägungen offenbart, wird dadurch angedeutet, dass die Kritik der Migration behilflich sein kann, um sich nach außen als Institution des 21. Jahrhunderts zu legitimieren.⁷⁰ So heißt es im Ausstellungskatalog:

[D]er »andere« Blick auf die eigenen Sammlungen fordert uns als Museum durchaus, sichert uns aber gleichzeitig eine andere Wahrnehmung des Hauses in der Öffentlichkeit – nur diese Strategie scheint zukunftsfähig zu sein.⁷¹

Dass eine konsequente Umsetzung der Perspektive der Migration auch an den institutionellen Strukturen rütteln kann und eine Abgabe von Deutungshoheit unumgebar macht, wird in der letzten Institutionalierungspraxis deutlich.

67 Koschnick: *Migration sammeln* (Anm. 47), S. 224.

68 Zu den Protesten am Sendlinger Tor vgl. Maischein: »Die Unordnung der Dinge« (Anm. 58).

69 Ebd., S. 234.

70 Vgl. Luc Boltanski & Eve Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Paris: Editions Gallimard 1999.

71 Fehle: »Perspektive Migration« (Anm. 49), S. 70.

Verstetigen im Stadtmuseum

Nach der vierjährigen Projektdauer von »Migration bewegt die Stadt« wurde Migrationsforschung Anfang 2020 wie gefordert als dauerhafter Tätigkeitsbereich im Münchner Stadtmuseum verankert. Der Stadtrat stimmte einer Entfristung der Projektstellen zu. Dass die kritische Musealisierungshaltung weiter in die Institution hineingetragen wurde, lag auch an der personellen Konstanz.⁷² »Durch die Vorgeschichte«, so ein Gesprächspartner, »gibt es natürlich ein Verständnis von Migration, das schon stark geprägt ist von *Crossing Munich*, also das Verständnis einer Perspektive der Migration«⁷³. Das Besondere an diesen Stellen beschrieb er wie folgt:

Institutionell gedacht ist die Stärke eines solchen Projekts, dass es eben dauerhaft gesichert ist, das finde ich sehr, sehr wichtig im Gegensatz zur Projektförderung, man baut Kontakte auf, man baut Netzwerke auf, von denen man dann auch erst nach einiger Zeit profitiert, man baut auch Vertrauen zu Akteurinnen und Akteuren auf, die dann auch zeitverzögert Sachen abgeben und dann auch wahrnehmen, aha, hier kümmert sich jemand langfristig.⁷⁴

Die festen Verantwortlichkeiten stärkten somit das Netzwerk zu Akteur:innen der Migration. So ist nach Koschnick »eine personell klar geregelte und langfristige Zuständigkeit« eine wichtige Basis, um »das verlorene Vertrauen zurückzugewinnen oder überhaupt erst aufbauen zu können«⁷⁵. Diese langfristige Sicherung, bei der die Perspektive der Migration Selbstverständlichkeit erlangen kann, bezeichne ich als Verstetigungspraxis. Ein konstantes Sammeln mit nachhaltiger Verankerung und fester Personalzuständigkeit und Ressourcengarantie kann außerdem dazu beitragen, das »Objektwissen von der persönlichen Erfahrung«⁷⁶ Einzelner zu lösen. Eine kritische Musea-

72 Die Personen waren teils auch dem *Crossing-Munich*-Umfeld zuzuordnen oder bereits im Projekt *Migration bewegt die Stadt* vertreten.

73 Interview mit einem Mitarbeiter des Projekts »Migration bewegt die Stadt«, geführt von Farina Asche am 20.04.2020.

74 Ebd.

75 Koschnick: *Migration sammeln* (Anm. 47), S. 213.

76 Ebd., S. 214.

lisierungshaltung der Migration langfristig zu vertreten, bedeutet auch, die eigene Involviertheit weiterhin zu reflektieren, so einer der Stelleninhaber:

Es muss auch ein bisschen wehtun, man muss (...) aus der Komfortzone und sich selber (...) reflektieren, auch dahin schauen, welche Privilegien hat man, was nimmt man wie wahr und wie ist es aus einer anderen Perspektive eigentlich.⁷⁷

Auch die Verankerung des Fachbeirates, die aus dem Beschluss des zuvor eingerichteten Gremiums resultierte, kann als Verstetigungspraxis aufgefasst werden.⁷⁸

Von der Kritik am Produkt zur Kritik an den Mitteln der Produktion

Die Institutionalisierungspraktiken zeigen auf, wie das Münchner Stadtmuseum als Wissensakteur auf die kritische Musealisierungshaltung der Perspektive der Migration reagierte und diese übersetzte. Sie wurde im Rahmen des *Crossing-Munich*-Projekts als transformative Praxis deutlich, die die Zusammenführung der Ebenen der Gesellschafts-, Institutions- und Selbstkritik und den friktionalen Münchner Ausstellungskomplex Migration offenbarte. Unter den lokalen und gesellschaftlichen Bedingungen und aufgrund der museumsspezifischen Rationalitäten ließen sich im Münchner Stadtmuseum drei Praktiken herausstellen. Sie wurden als anfängliche ›Separierung‹, als ›differentielle Inklusion‹ und als ›Verstetigung‹ charakterisiert. Sie demonstrieren, dass die institutionelle Arbeit mit Kritik häufig zunächst eine Arbeit an Produkten ist, die möglichst schnell Ergebnisse liefern soll. Um nachhaltig etwas an Ungleichheitsverhältnissen in der musealen Wissenspraxis und somit im Wissensregime der Migration zu verändern, muss die Kritik, so betont es auch der Philosoph Gerald Rauning, eine »Arbeit an den Mitteln der Produktion sein«⁷⁹. Dass eine Veränderung der

77 Interview mit dem Referenten für Migrationsgeschichte des Münchner Stadtarchivs, geführt von Farina Asche am 20.04.2020.

78 Vgl. Fehle: »Perspektive Migration« (Anm. 49), S. 64.

79 Vgl. Gerald Rauning: »Grosseltern der Interventionskunst, oder Intervention in die Form. Rewriting Walter Benjamin's ›Der Autor als Produzent‹«, in: *transversal texts* 12 (2000), S. 2, <https://transversal.at/transversal/0601/raunig/de> [Zugriff am 10.11.2023].

Wissensverhältnisse eine langwierige institutionelle Aufgabe ist, die alle Bereiche betrifft und von divergierenden Friktionen geprägt ist, zeigt der hier betrachtete Zeitraum von 2009 – *Crossing Munich*, die Perspektive der Migration wird aufs Tapet des Münchner Ausstellungskomplexes gebracht – bis 2020 – Verstetigung der kritischen Museumshaltung durch die Entfristung von Stellen und das Konzipieren nachhaltiger Formate. Welche Modi der Wissensproduktion und -praxis wirksam werden und welche Rolle die Perspektive der Migration spielt, hängt – so ließ sich zeigen – stark von der politischen Positionierung der Institution und der Verantwortlichen und ihrer Netzwerke selbst sowie von öffentlichen Diskurszyklen, lokalen Kontexten und produktiven Zusammenkünften ab. In Bezug auf das Münchner Stadtmuseum scheint es mit der kritischen Musealisierung der Migration weiterzugehen. 2021 eröffnete die Galerie Einwand (Abb. 1), die das Museum in Bezug zu Migration weiter herausfordert.⁸⁰ Was sich hier abspielt und ob sich weitere Institutionalisierungspraktiken andeuten, die neue Wissensformen ermöglichen und Grenzen zwischen Wissensakteur:innen zu überwinden vermögen, bedarf weiterer Analysen. Auch der ab 2024 geplante Umbau des gesamten Münchner Museumskomplexes eröffnet möglicherweise neue Räume für Kritik und für Bewegungen im Wissensregime der Migration.

80 Vgl. Münchner Stadtmuseum: *Galerie Einwand*, <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/ausstellungen/galerie-einwand> [Zugriff am 01.09.2023]. Mehr zur Galerie und zum Ansatz auch im Podcast »Çay mal ehrlich«: *Trilogie 60 Jahre Anwerbeabkommen BRD & TUR – Teil 3 Gespräch mit Tunay Önder* (31.12.2021), <https://caymalehrlich.podigee.io/9-trilogie-60-jahre-anwerbeabkommen-teil-3> [Zugriff am 10.11.2023].

**V) Mit Friktionen arbeiten.
Herausforderungen einer
praxeologischen Forschung**

Art Handling

Methodische Überlegungen mit Bemerkungen zur *documenta V* sowie zu Christopher d'Arcangelo und Peter Nadin's *Functional Constructions*

Felix Vogel

Arbeitsbedingungen

Willi Bongard berichtet im *Manager*-Magazin über die von Harald Szeemann kuratierte *documenta V* (1972):

Alle Kraftanstrengungen Szeemanns wären jedoch vergeblich gewesen, wenn er es nicht verstanden hätte, seine Mitarbeiter über Monate hin für die gemeinsame Aufgabe zu begeistern und zu – unbezahlten und unbezahlbaren – Überstunden zu animieren. Im Schloß Bellevue und in den Ausstellungsgebäuden wurde seit Ostern praktisch rund um die Uhr gearbeitet, werktags wie sonntags. Wollte man das Management-Prinzip Harald Szeemanns benennen, so müßte man von »Management by Love« sprechen. Wobei es durchaus offen bleibt, ob die »Liebe« seiner Mitarbeiter der Sache selbst oder der Persönlichkeit Harald Szeemanns galt. Für eine an Selbstaufopferung grenzende Loyalität zu Harald Szeemann lieferte der Ausstellungsarchitekt der *documenta*, Dipl.-Ing. Lorenz Dombois, ein Beispiel. Der junge Berliner verhob sich beim Aufstellen einer Stahlplastik des Amerikaners Richard Serra und zog sich dabei eine schmerzhafte Muskelentzündung zu. Obwohl ihm der Arzt strengste Bettruhe verordnete, schleppte sich Dombois auf Krücken durch die beiden Ausstellungsgebäude, um die Handwerker zu beaufsichtigen. Nachts aber hockte er vor seinem Reißbrett im Schloß Belle-

vue, wo er durch sein Vorbild die übrigen Mitarbeiter Szeemanns anfeuerte, die mehr als einmal dem Zusammenbruch nahe schienen.¹

Die Anekdote verdeutlicht zentrale Aspekte, die auch heute noch immer für das Funktionieren von Gegenwartskunstaustellungen Gültigkeit besitzen: prekäre Beschäftigungsverhältnisse, persönliche Aufopferung, Selbstaubeutung und nicht zuletzt die immense, meist unsichtbar gemachte Arbeit von zahlreichen Beteiligten, die in eine Ausstellung einfließt, insbesondere die der diversen Gruppe der Art Handler:innen. Mit *Art Handling* sind so diverse Tätigkeiten wie die Installation von Werken (oder deren Produktion von Ort), der Bau der Ausstellungsarchitektur, das ordnungsgemäße Verpacken, Verladen und Transportieren von Werken u. a. m. bezeichnet.

Der Aufsatz ist von der Vorstellung geleitet, dass die Auseinandersetzung mit der *Backstage* einer Ausstellung, insbesondere in Bezug auf die Kategorie Arbeit, zu einer ihr angemesseneren Idee kollektiver Produktion und damit zu einer Dezentrierung von klassischen Modellen der Autor:innen-schaft beiträgt. In einem ersten Schritt gehe ich der These nach, dass die viel beschworene Erneuerung der Kunst und der Ausstellung um 1970 nur durch bestimmte Infrastrukturen, durch andere Produktionsbedingungen und damit auch durch eine andere Arbeitsteilung möglich wurde. Anschließend skizziere ich, welche methodischen Probleme auftauchen, wenn wir uns mit dem Komplex des Art Handling befassen, und wie ein Arbeitsprogramm für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens aussehen könnte. Darauf aufbauend widme ich mich zum Schluss einer Werkserie von Christopher d'Arcangelo und Peter Nadin, in der materielle Praktiken des Art Handling reflektiert werden, um diese als Infrastrukturkritik (im Gegensatz zur Institutionskritik) zu beschreiben und damit eine Fallstudie zu liefern, wie die politische Dimension der Produktion von Ausstellungen sichtbar gemacht werden kann.²

1 Willi Bongard: »Das Kunststück von Kassel«, in: *Manager* (September 1972), S. 52–56, hier S. 56.

2 Der Forschungsstand zum Thema *Art Handling* ist überschaubar. Erwähnenswert ist der Sammelband: Lucie Kolb et al. (Hg.): *Art Handling: Partituren der Logistik*, Zürich: JRP Ringier 2016. Burcu Dogramaci und Ursula Ströbele arbeiten aktuell an dem Forschungsprojekt »(Un)Mapping Infrastructures. Transnational Perspectives in Modern and Contemporary Art«, das sich aber eher auf Fragen der Logistik bezieht; eine Diskussion ihrer Perspektive findet sich in: Sabeth Buchmann/Ilse Lafer: »Conversation with Burcu Dogramaci & Ursula Ströbele: Producing, Transport, and Logistics Infrastructure in Modern and Contemporary

Infrastrukturen

Harald Szeemann selbst erwähnt in einer Schilderung, die knapp zwei Jahre vor der Eröffnung der *documenta V* erscheint, die Produktionsbedingungen der Gegenwartskunst:

Die künstlerische Produktion ist weltweit in ihre »post-object«-Phase getreten. Was das bedeutet, wissen alle Ausstellungsmacher: Es bedeutet die Präsenz der Künstler während Wochen, ein Eingehen auf alle Materialwünsche, ein Mehrfaches an Aufwand für Einrichtung und Unterhalt der Werke. Es bedeutet auch, daß wenn heute mit einem Künstler verhandelt wird, dieser im Mai 1972 etwas anderes machen will, obwohl alle Materialien bestellt und bezahlt sind. Das bedingt einen Stab an Technikern, Ingenieuren, Handwerkern, der nur für 5 tätig ist und der nicht lediglich in letzter Minute zusammengetrommelt werden kann. Es bedingt auch andere Arbeitszeiten [...].³

Was der Kurator hier als »post-object«-Phase beschreibt, ist in der Kunstgeschichte auf Begriffe wie *Conceptual Art*, *post-medium condition*, *post-studio practice* oder *site-specificity* gebracht worden. Verkürzt gesagt sind damit einerseits unterschiedliche Phänomene der Entgrenzung von Kunst gemeint, andererseits beschreiben diese Begriffe die vermeintliche Privilegierung der *Idee* gegenüber einem konkreten Objekt. Dennoch müssen sich auch Ideen in Ausstellungen materialisieren und Szeemann verweist auf die vermeintliche Paradoxie, dass die »post-object«-Kunst einen erheblichen materiellen Aufwand in »Einrichtung und Unterhalt« gegenüber traditionellen Werken erfordere. Kunstausstellungen entstehen also nunmehr nicht, indem Objekte von A nach B verschickt werden, sondern Werke werden in der Ausstellung von einer Vielzahl von unterschiedlich spezialisierten Akteur:innen vor Ort produziert.⁴ Die »Präsenz« der Künstler:innen am Ort der Ausstellung ist

Art«, in: Martin Beck et al. (Hg.): *Broken Relations. Infrastructure, Aesthetics, and Critique*, Leipzig: Spector Books 2022, S. 123-135. Erwähnenswert ist auch das (dem Anschein nach) leider eingestellte Magazin *Art Handler*, www.art-handler.com [Zugriff am 29.08.2023].

3 *documenta archiv Kassel* [daK], AA, d05, 59, Harald Szeemann: Zur Situation im Herbst 1970 (o. D.), fol. 27-29, hier fol. 28.

4 Die *in-situ*-Produktion löst das Verschicken von Kunstwerken nicht ab, sondern stellt eine Ergänzung dar. Für das Format der periodischen Gegenwartskunstausstellung (*Biennale*, *Manifesta*, *documenta* etc.) stellt diese jedoch den dominanten Produktionsmodus dar.

zwar, wie Szeemann behauptet, essenziell, sie sind aber in ein Netzwerk mit anderen Akteur:innen und Infrastrukturen eingebunden, die ebenfalls für die Vorbereitung der Ausstellung unerlässlich sind. Dies hat nicht nur Konsequenzen für den Werkbegriff selbst, sondern auch für den Begriff der Ausstellung, respektive bedingen sich die veränderten Werk- und Ausstellungsformen um 1970 gegenseitig.⁵ An drei Archivdokumenten der *documenta V* lassen sich die Produktionsbedingungen dieser Ausstellung weiter konkretisieren:

Agnes Martin	Vers.	60'000 \$	einziger bis Pilsenerplatz
+ 6 Z.			
Kelly	- Leuchting, Fred, G. Roth.	200'000.-	
Milica	-	300'000.-	
Prampert	-	100'000.-	
Schönhausen	-	100'000.-	
Minimal - abstrakt	300'000.-		
Carth. Art			
Kontext			
Tiere Raum		300'000.-	
10 Künstler. Tisch		15'000 DM	
Dokumentation		5'000 DM	
Vers.	20'000		
Transp.	50'000		
Ges. Künstler	15'000		
Dok.	5'000		
Gesam. Kunststoffe	3'000		
+ Gesam. Kasse	2.500		
Bauver (Müll)	3'000		
	<u>98'500</u>		

Abb. 1: Budget der Sektion »Idee + Licht« der *documenta V*, 1972 (Foto: daK).

Auch dass sich der Sektor der Kunstlogistik im selben Zeitraum professionalisiert und expandiert, indem sich ortsspezifische Produktionsbedingungen entwickeln, steht dazu nicht in einem Widerspruch, sondern muss als Effekt der grundsätzlichen Dominanz der Ausstellungsförmigkeit der Gegenwartskunst verstanden werden.

- 5 Vgl. zur veränderten Qualität und neuen Ästhetik der Ausstellungen um 1970 Irene Calderoni: »Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties«, in: Paul O'Neill (Hg.): *Curating Subjects*, London: Open Editions 2007, S. 63-79.

Das vorläufige Budget der Sektion »Idee + Licht« (Abb. 1) – also derjenigen Abteilung der *documenta V*, die im weitesten Sinne Künstler:innen der *Minimal und Conceptual Art* präsentierte – ist in dieser Hinsicht aufschlussreich.⁶ Im oberen Teil sind Versicherungswerte aufgeführt: Allein Frank Stellas Werke sind mit 350.000 Dollar beziffert, wohingegen für die Konzeptkunst kein Wert angegeben ist. Im Vergleich mit anderen Abteilungen ist auch der unten aufgeführte Wert von 50.000 DM für Transport äußerst gering. Allein das Werk *Five Car Stud* von Ed Kienholz verschlang mit 95.000 DM fast die doppelte Summe der gesamten Sektion. Der Transport von Kunstwerken wird zwar nicht vollkommen obsolet für Großausstellungen, jedoch ist für die Produktion vor Ort eine andere Logistik erforderlich. Einen Großteil des Budgets der Sektion verbrauchen die Flugtickets der Künstler:innen (im Vergleich mit der Versicherungssumme: zwei Drittel dieser). Das hat auch einen Grund. Ein Brief Konrad Fischers (Abb. 2), der die Sektion mit Klaus Honnef kuratierte, an Michael Harvey verdeutlicht, dass nun nicht mehr Werke verschickt werden, sondern Künstler:innen: »If it is possible, it is best if you bring your work yourself.«⁷



Abb. 2: Brief von Konrad Fischer an Michael Harvey, 1972 (Foto: daK, geschwärzt).

6 Vgl. dazu Budget der Sektion »Idee + Licht« der *documenta V* (1972), daK, AA, d05, 106, fol. 33.

7 daK, AA, d05, 106, Brief von Konrad Fischer an Michael Harvey (1972), fol. 8.

Auch John Baldessari, ebenfalls Teil der Sektion »Idee + Licht«, erkundigt sich nach Flugtickets und verweist auf seine Arbeitsweise:

Is airfare provided to install? Are any other expenses provided? The answer will dictate what I do. Some last things I have done have involved marking directly on the wall, others depend largely on my installation. Does the idea section mean only those exhibits that be sent thru the mail?⁸ (Abb. 3)

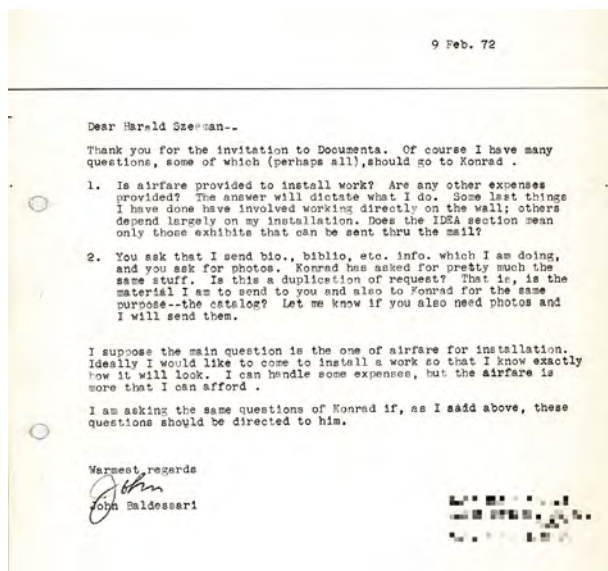


Abb. 3: Brief von John Baldessari an Harald Szeemann, 1972
(Foto: daK, geschwärzt).

Die kurzen Ausschnitte der beiden Künstlerkorrespondenzen zeigen die Abhängigkeit der künstlerischen Produktion von Infrastrukturen auf: John Baldessari und Michael Harvey sind auf den transatlantischen Flugverkehr und auf ein preiswertes und schnelles internationales Postsystem angewiesen (»sent thru the mail« meint eben keinen kostspieligen und langwierigen Frachtweg). Insbesondere in Baldessariss Aussage wird klar, dass es die materiellen Infrastrukturen sind, die die künstlerische Praxis und das finale

8 daK, AA, d05, 131, Brief von John Baldessari an Harald Szeeman (1972), fol. 95.

Werk bestimmen. Die Ausstellung wird hier als ein Ort sichtbar, der kein leeres Gefäß ist, das nur noch (mit bereits existierenden Kunstwerken) gefüllt werden muss, sondern sie nimmt eine aktive Rolle in der Produktion von Werken ein.

Die Infrastrukturforschung hat dargelegt, dass Infrastrukturen zugleich als »product and process«⁹ verstanden werden müssen. Infrastrukturen sind »embedded« (»sunk into, inside of, other structures, social arrangements and technologies«) und »transparent to use, in the sense that it does not have to be reinvented each time or assembled for each task«¹⁰. Sie dürfen aber nicht nur als »physical forms« und »built networks that facilitate the flow of goods, people, or ideas and allow for their exchange over space«¹¹ betrachtet werden, sondern müssen auch in Bezug auf die von ihnen verrichtete Arbeit und in sie einfließende »Infrastruktur-Arbeit«¹² untersucht werden. In Bezug auf die Ausstellung bedeutet das, dass diese nicht einfach ein statisches Gefüge zur Präsentation von Kunst darstellt, sondern dass ein solches Gefüge durch einen komplexen und arbeitsteiligen Prozess unterschiedlicher Akteur:innen überhaupt erst hergestellt und aufrechterhalten werden muss. Keller Easterlings Auseinandersetzung mit dem Begriff der *Disposition* und der Unterscheidung zwischen »object form« und »active form« ist in diesem Zusammenhang hilfreich:

Disposition is the character or propensity of an organization that results from all its activity. It is the medium, not the message. It is not the pattern printed on the fabric but the way the fabric floats. It is not the shape of the game piece but the way the game piece plays. It is not the text but the constantly updating software that manages the text. Not the object form but the active form.¹³

9 Susan Leigh Star/Karen Ruhleder: »Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces«, in: *Information Research Systems* 7 (1996) 1, S. 111-134, hier S. 111.

10 Ebd., S. 113.

11 Brian Larkin: »Politics and Poetics of Infrastructure«, in: *Annual Review of Anthropology* 42 (2013) 1, S. 327-343, hier S. 328.

12 Gabriele Schabacher: *Infrastruktur-Arbeit. Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2022.

13 Keller Easterling: *Extrastatescraft: The Power of Infrastructure Space*, London: Verso Books 2016, S. 21.

Verschieben wir unseren Blick auf die Ausstellung entsprechend von ihrer objekthaften Form hin zu einer aktiven Form, dann erlaubt dies eine Fokussierung auf diejenigen Prozesse, die Ausstellungen ermöglichen – und wie Ausstellungen Kunstwerke ermöglichen. Diese Blickverschiebung ist auch eine Erweiterung, denn es wird notwendig, nicht mehr nur die Ausstellung im engeren Sinn (also das Produkt, das von Besucher:innen betrachtet werden kann) zu untersuchen, sondern auch die an sie geknüpften Infrastrukturen und damit in letzter Konsequenz auch sozioökonomische Verhältnisse ins Zentrum zu rücken.

Damit ist jedoch keinem ökonomischen oder infrastrukturellen Determinismus das Wort geredet. Die Wechselbeziehungen sind komplexer. So ist etwa der internationale Flugverkehr (der ab dem Ende der 1960er Jahre massiv ausgebaut und erschwinglich wird) der Gegenwartskunst zwar äußerlich, doch ermöglicht er andere Produktionsweisen, die sich letzten Endes auch in die Werke einschreiben.¹⁴ Daraus lässt sich eine allgemeinere Hypothese ableiten: Dass die Kunst seit den 1960er Jahren nicht mehr an Medien gebunden ist und sie verstärkt seit den 1980er Jahren installations- und ausstellungsförmig¹⁵ wird, kann nicht allein durch einen anderen Werkbegriff beschrieben werden. Stattdessen wird diese Entwicklung von neuen Infrastrukturen ermöglicht respektive müssen neue Verfahren entwickelt werden, damit diese Kunst überhaupt erst in Erscheinung treten kann.

14 Jennifer L. Roberts hat mit *Transporting Visions* eine beeindruckende Studie vorgelegt, die sich mit dem Transport von Gemälden zwischen 1760 und 1860 befasste und wie dieser sich beispielsweise auf Formate und Malweisen auswirkte. Michael Sanchez nimmt in seiner noch unveröffentlichten Monografie eine gegenläufige Perspektive ein und untersucht die Produktionsweisen von Künstler:innen (insbesondere im Umfeld Konrad Fischers), die zwischen Europa und den USA in den 1960er und 1970er Jahren reisen und Werke vor Ort produzieren, vgl. Jennifer L. Roberts: *Transporting Visions: The Movement of Images in Early America*, Berkeley u. a.: University of California Press 2014; Michael Sanchez: *The Traffic in Artists: How the Human Became the Medium* (erscheint 2024).

15 Vgl. Helmut Draxler: »Die Abkehr von den Wenden. Eine zentrifugale Avantgarde (1986–1993)«, in: Matthias Michalka (Hg.): *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990. Ausstellungskatalog mumok Wien*, Köln: Walther König 2015, S. 47–62.

Methode

Die konkrete Entstehung von Werken *in situ* sowie der Aufbau von Ausstellungen ist fast immer äußerst schlecht dokumentiert. In den Dokumenten zur Produktion der *documenta V* – und das ist eine Ausstellung, die noch kaum über telefonische Absprachen, sondern über Briefe und Telegramme vorbereitet wurde – finden sich zwar Skizzen von Künstler:innen, die unterschiedlich konkrete Vorschläge machen, die tatsächliche Formgenese oder technische Umsetzung bleibt aber meist im Dunkeln. Häufig findet sich auf an Harald Szeemann adressierten Briefen dessen schlichter handschriftlicher Vermerk »Dombois«. Der Kurator leitete also die Korrespondenz an seinen technischen Leiter weiter, der sich mit der spezifischen Umsetzung befassen musste. In seltenen Fällen sind Pläne und eine Korrespondenz zwischen Lorenz Dombois und den Künstler:innen vorhanden, fast immer können wir jedoch davon ausgehen, dass zentrale Entscheidungen ad hoc vor Ort gefällt wurden und aufgrund ihres mündlichen Charakters nicht dokumentiert sind. Das mag einerseits der flüchtigen und oft stressigen Situation des Aufbaus geschuldet sein, andererseits drückt sich dadurch auch die geringe Wertschätzung gegenüber diesen Formen der Arbeit aus.

Ziel einer politischen Wissensgeschichte der Ausstellung, die die Vielzahl der an ihr beteiligten Akteur:innen ernst nimmt, kann es jedoch nicht sein, die Genese eines Werks oder einer Ausstellung vollständig und ohne Widersprüche zu rekonstruieren. Was wäre dadurch auch gewonnen? Vielmehr muss es um eine Blickverschiebung gehen, die auf meist vernachlässigte Wissensformationen und Dinge im Feld der Ausstellung fokussiert. Für ein solches Arbeitsprogramm sind drei Punkte hervorzuheben:

Erstens: Das Wissen der Art Handler:innen ist am besten mit dem Begriff des *tacit knowledge* – also »implizites« oder »informelles Wissen« – beschrieben. Michael Polanyi, der den Begriff maßgeblich geprägt hat, bringt es auf den Punkt: »we can know more than we can tell«¹⁶. Es ist ein Wissen, das schwer verbalisierbar, nicht formalisiert oder kodifiziert ist, und es ist ein an einen Körper gebundenes personales Wissen. Daher kann es eher als ein »Können«¹⁷ bezeichnet werden: Es ist ein »knowing how« und kein »knowing that«. Entsprechend sind es eher Geschicklichkeiten, Fertigkeiten, Routinen

16 Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, Chicago: University of Chicago Press 1966, S. 4.

17 Schabacher: *Infrastruktur-Arbeit* (Anm. 12), S. 124.

und Gewohnheiten, die die Tätigkeiten der Art Handler:innen bestimmen. Es ist überflüssig zu erwähnen, dass es keine Handbücher gibt und Art Handler:in auch kein Ausbildungsberuf ist. Auffällig ist jedoch, dass der Beruf zu sehr großen Teilen von ausgebildeten Künstler:innen ausgeführt wird, etwas weniger häufig auch von Architekt:innen. Das Wissen des »knowing how« ist auch nicht objektivierbar. Es ist oft von einer Ahnung geleitet, was uns aber vor eine große methodische Herausforderung stellt, denn: »how do you demonstrate the reliability of a hunch?«¹⁸.

Damit verbunden ist auch, *zweitens*, dass es ein Praxiswissen ist. Das Art Handling ist eine Verschränkung unterschiedlicher Praktiken, die Ausstellung eine Wissensformation. Dabei handelt es sich nicht nur um »künstlerische« oder »handwerkliche«, sondern auch um »soziale« Praktiken. Rahel Jaeggi etwa legt dar, dass

einzelne soziale Praktiken [...] *Voraussetzungen* in anderen Praktiken [haben], und sie bieten *Anschlüsse* für weitere Praktiken. Praktiken sind somit vernetzt mit vielfältigen anderen Praktiken und Einstellungen, in deren Zusammenhang sie ihre spezifische Funktion und Bedeutung erst gewinnen.¹⁹

Die Produktion von Ausstellungen bildet als soziale Umgebung eine »community of practice«²⁰ aus. Ein solches Praxiskollektiv verfügt neben dem Wissen über formalisierte oder zumindest routinierte²¹ Prozesse (beim Aufbau einer Ausstellung beispielsweise der genau festgelegte Umgang mit Leihgaben: von Verantwortlichkeiten gegenüber dem Kurierdienst über die Akklimatisierung von Werken, bevor sie aus der Transportkiste genommen werden, bis hin zur Verwendung von Handschuhen) und erlernten handwerklichen Fähigkeiten auch über äußerst schwer bestimmbare soziale

18 Keller Easterling: *Medium Design*, London: Verso Books 2021, S. 29.

19 Rahel Jaeggi: *Kritik der Lebensformen*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2013, S. 104.

20 Etienne Wenger: *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

21 Gabriele Schabacher weist unter Rekurs auf u. a. Harvey Sacks, Susan Leigh Star und Geoffrey Bowker darauf hin, dass diese Routinen, die als der vermeintliche Normalzustand oder das Gewöhnliche gelten, nicht einfach existieren, sondern jeden Tag aufs Neue (wieder-)hergestellt werden müssen. Diese »Normalisierungsarbeit« hat einen wichtigen Anteil an der Formation eines Praxiskollektivs, vgl. Schabacher: *Infrastruktur-Arbeit* (Anm. 12), S. 18.

Übereinkünfte und Wertvorstellungen respektive bringt es diese überhaupt erst hervor. Auch diese Praktiken und das ihnen inhärente Praxiswissen schlagen sich in der Ausstellung nieder.

Drittens: Um das Wissen des Art Handling zu bestimmen bzw. zu benennen, welche Praktiken darunter subsumiert werden, lohnt es sich, der Aufforderung Susan Leigh Stars zu folgen: »study boring things«²². Das beinhaltet unter anderem die Auseinandersetzung mit der Logistik von Kunst (von Verpackungsmaterial über Transportkisten bis zu klimatisierten LKWs), Reiseinfrastrukturen, Leih- und Versicherungsscheinen, Werkzeugen (wie etwa der Einsatz von Akkuschrauber oder Hubstaplern), Displaysystemen, Kostenvoranschlägen, Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsprotokollen, Materialgutachten, Brandschutzverordnungen, Förderrichtlinien, Arbeitsverträgen und dergleichen mehr. Dabei sind diese, wie Monika Dommann für die Geschichte der Logistik ausführt,

anonymen Dinge [...] [alles andere als] zweckfrei und unpolitisch. Sie sind als Verbindungsglieder und neuralgische Schlüsselstellen besonders geeignet, um die sozialen und politischen Bedingungen und Folgen der ineinander verwobenen Bewegungen von Menschen, Dingen und Zeichen zu untersuchen.²³

Das gilt auch für die Ausstellung.

Infrastrukturkritik

Um eine Lesart vorzustellen, wie mit diesen vermeintlich langweiligen und anonymen Dingen umgegangen werden kann – und erneut die Kategorie der Arbeit hervorzuheben –, diskutiere ich abschließend ein Werk von Christopher d’Arcangelo und Peter Nadin. Damit schließt sich auch der Kreis zu den eingangs zitierten »unbezahlten und unbezahlbaren Überstunden« der *documenta-V*-Mitarbeitenden. Zugleich verweise ich auf eine politische Dimension der Ausstellung, die über ihre Grenzen im engeren Sinn hi-

22 Susan Leigh Star: »The Ethnography of Infrastructure«, in: *American Behavioral Scientist* 43 (1999) 3, S. 377–391, hier S. 377.

23 Monika Dommann: *Materialfluss: Eine Geschichte der Logistik an den Orten des Stillstands*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2023, S. 31.

nausgeht. Durch die Auseinandersetzung mit dieser künstlerischen Position lässt sich einerseits zeigen, wie die politische Ökonomie der Ausstellung *im* und *als* Werk reflektiert wird, andererseits soll damit die Wichtigkeit der Infrastrukturkritik als Teil einer politischen Wissensgeschichte des Ausstellens unterstrichen werden.

Four days work:

1875 sq. ft., 75' X 25'

Function by Allan D'Arcangelo

Design by function

Execution by Peter Nadin*

Materials: Sandpaper, Polyurethane

Purchased by Allan D'Arcangelo

The product of four days work may be seen on June 16th, 1978, between 12 noon and 5 PM. at 99 Prince St. N.Y.C., 5th floor, west.

One hundred and ninety nine hours work:

5,000 sq. ft., 50' X 100'

Function by Stephen and Naomi Antonakos

Design by function

Execution by Christopher D'Arcangelo*

Materials: Ceiling metal, Caulking compound, Steelwool, Plaster, Naphtha, Screws, Nails, Latex paint, Primer, Alcohol

Purchased by Stephen and Naomi Antonakos

The product of one hundred and ninety nine hours work may be seen on June 16th, 1978, between 10:00 AM. and 5 PM., at 435 West Broadway N.Y.C., 4th floor.

*We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.

Peter Nadin and Christopher D'Arcangelo can be Contacted to execute future works at: 84 West Broadway N.Y.C., N.Y. 10007. Tel. 732-1153 or 260 Elizabeth St. N.Y.C., N.Y. 10012. Tel. 966-6139

Abb. 4: Christopher d'Arcangelo & Peter Nadin: Four days work und One hundred and ninety nine hours work, 1978 (Foto: © Cathy Weiner).

1977 begannen die beiden Künstler Christopher d'Arcangelo und Peter Nadin eine Serie von ephemeren Werken, die heute als *Functional Constructions* bekannt sind. Das Œuvre von Christopher d'Arcangelo ist nur fragmentarisch überliefert, weshalb es in der Forschung kaum Beachtung fand. Wie zahlreiche junge Künstler:innen arbeiteten d'Arcangelo und Nadin als Art Handler, unter anderem für die John Weber Gallery und das frisch eröffnete P.S. 1. Für diese und andere Institutionen, wie auch für private Wohnräume, führten sie Konstruktionsarbeiten (insbesondere von Decken und Wänden) aus, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die genauen Angaben zu diesen handwerklichen Tätigkeiten wurden von d'Arcangelo und Nadin für jedes Vorhaben in einem Schriftstück dargestellt, von dem sie etwa jeweils 100 Stück per Post verschickten.

Zwei Beispiele dafür sind *Four days work* und *One hundred and ninety nine hours work* (Abb. 4). Angegeben sind neben der titelgebenden Arbeitszeit zudem unter anderem die Maße der ausgeführten Konstruktion, die Namen der Auftraggeber:innen und das benötigte Material. Bis hierhin unterscheidet sich das Dokument kaum von einer normalen Rechnung, die eine bestimmte Dienstleistung wiedergibt. Entscheidend ist der Absatz, der die Adresse und Uhrzeit angibt, wo das ›Produkt‹ besichtigt werden kann: »The product of ninety nine hours work may be seen on June 16th, 1978, between 10:00 AM. and 5 PM., at W435 West Broadway, N.Y.C., 4th floor.«²⁴

Werden die Konstruktionen der beiden Künstler mit dieser ›Ausstellungseinladung‹ zu Kunst erklärt? Werden handwerkliche Fähigkeiten zu künstlerischen deklariert? Es ist komplizierter: Das Werk hat auch nach der Deklaration durch das ›Einladungsschreiben‹ eine konkrete Funktion – eben als Wand – und damit nicht den Status eines autonomen Kunstwerks. Durch die Erklärung wird vielmehr die Frage gestellt, was ein Objekt zu einem Kunstwerk macht. Dies jedoch nicht im Sinne von Donald Judds performativem Diktum »If someone says his work is art, it's art«²⁵, sondern als Sichtbarmachung der materiellen und ökonomischen Möglichkeitsbedingungen der Kunstproduktion. Zudem ist es als eine Reflexion auf die Arbeitsteilung

24 NYU Libraries, Fales Library and Special Collections [NYFLSC], Christopher d'Arcangelo Papers MSS 264, Christopher d'Arcangelo & Peter Nadin: *Four days work* und *One hundred and ninety nine hours work* (1978).

25 Donald Judd: »Statement«, in: Kynaston McShine (Hg.): *Primary Structures. Younger American and British Sculptures. Ausstellungskatalog Jewish Museum, New York 1966*, S. 20.

im Kunstsektor zu verstehen. Ganz banal: Für Ausstellungen müssen Wände gebaut werden und die meisten Künstler:innen benötigen einen *day job*.²⁶ Sehr oft, wie bei d'Arcangelo und Nadin, überschneidet sich beides. Damit wird nicht zuletzt auf den prekären Status von Arbeit im Kunstsektor verwiesen. Und deswegen heißt es im vorletzten Absatz: »We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.«²⁷

Verallgemeinernd ließen sich die *Functional Constructions* auf den Begriff der Infrastrukturkritik bringen. Marina Vishmidt beschreibt die Verlagerung von einer Institutionskritik hin zu einer Infrastrukturkritik folgendermaßen:

This entailed switching from a critique that called on a certain discourse or performativity of citizenship – institutional – to a critique that took an immanent view on the means of production or conditions of possibility of both the institution and its critique – infrastructural. An institution can be a type of infrastructure, but the shift needs to be understood as moving from a standpoint which takes the institution as its horizon, thus accepting the moralised premises that perpetuate it, to one which takes the institution as a historical and contingent nexus of material conditions amenable to re-arrangement through struggle and different forms of inhabitation and re-distribution.²⁸

Mit den *Functional Constructions* wird eine solche Kritik auf eine doppelte Weise artikuliert: in einem ersten Schritt in Bezug auf die Materialität der Infrastruktur des Kunstbetriebs, also die Ubiquität von temporären Wänden. In einem zweiten Schritt werden zudem die daran geknüpften Arbeitsbedingungen, die oft unsichtbar gemacht werden, aufgezeigt. Es geht dann nicht mehr nur um die Kritik einer Institution in ihrer Funktion als bürgerliche Einrichtung zur Präsentation von Kunst. Die Kritik betrifft eine fundamentale Ebene, indem sie sich auf prekäre Arbeitsbedingungen und soziale

26 Das *Blanton Museum of Art* (Austin, Texas) widmete den *Day Jobs* von Künstler:innen und wie diese deren künstlerische Praxis beeinflussten, 2023 eine umfangreiche Ausstellung.

27 Arcangelo & Nadin: *Four days work* (Anm. 24).

28 Marina Vishmidt: »A Self-Relating Negativity: Where Infrastructure and Critique Meet«, in: Martin Beck et al. (Hg.): *Broken Relations. Infrastructure, Aesthetics, and Critique*, Leipzig: Spector Books 2022, S. 29–44, hier S. 30.

Verhältnisse bezieht, die den Kunstbetrieb überhaupt erst ermöglichen und die dieser wiederum reproduziert.

Damit eröffnet sich ein weiterer Zugang, mit dem sich die *Functional Constructions* in einen größeren sozioökonomischen und urbanen Kontext einordnen lassen: Denn neben Wänden für Ausstellungsräume errichteten D'Arcangelo und Nadin auch solche für Wohnungen, insbesondere für Lofts in den New Yorker Stadtteilen SoHo und Tribeca. Beides – Kunsträume und Künstler:innenlofts – sind im New York nach der Haushaltskrise von 1975 treibende Kräfte der Gentrifizierung, hier ergibt sich ein direkter Link zwischen Kapital und Kunst.²⁹ Vor diesem Hintergrund legen die *Functional Constructions* die Kompliz:innenschaft von Künstler:innen mit dem spekulativen Immobilienmarkt offen. Die Wand ist somit nicht mehr bloß eine Wand, sondern vielmehr materialisieren sich in ihr die an sie gebundenen sozialen Verhältnisse, Arbeitsbedingungen und urbanen Effekte. Auch diese sind Teil der Institution ›Kunst‹ und müssen für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens in den Blick genommen werden.

29 Sami Siegelbaum hat diesen Aspekt in d'Arcangelos Praxis ausführlich herausgearbeitet und in den sozioökonomischen Kontext New Yorks eingebettet, vgl. Sami Siegelbaum: »Christopher D'Arcangelo Speculates. Transcending the Art-Labor Dialectic in Post-Fiscal-Crisis New York«, in: *American Art* 36 (2022) 1, S. 90-109.

Institutionelle Friktionen

Ein ethnografischer Blick auf die Genese des Forum Wissen

Daniela Döring

»Ce n'est pas un Forum Wissen« – diesen Satz montierte die Direktorin der Zentralen Kustodie der Georg-August-Universität Göttingen auf eine Fotografie von der Baustelle des geplanten Museums (Abb. 1), um das Bild einstweilig als Signatur ihrer E-Mails zu verwenden. Vorausgegangen war eine Dienstanweisung des Präsidiums, jegliche Pressearbeit oder öffentliche Kommunikation über das Museumsprojekt bis auf Weiteres zu unterlassen. Die Zentrale Kustodie, die seit ihrer Gründung 2013 mit der infrastrukturellen Förderung der akademischen Sammlungen der Universität betraut ist, verfolgte von Anfang an die Einrichtung eines neuen Wissenschaftsmuseums.¹ Das Forum Wissen ist im Verlauf seiner langjährigen Entwicklung innerhalb der Universität durchaus kritisch und auch kontrovers diskutiert worden. Gegen Ende des Jahres 2019 verstärkten sich jedoch die internen Konflikte und drohten an die Öffentlichkeit zu geraten.

Als temporäre Mitarbeiterin des kuratorischen Teams des Forum Wissen erhielt ich eine dieser bildlich signierten E-Mails am 28.02.2020, zu einer Zeit, in der ich mich etwa in der Mitte meiner einjährigen Feldforschung befand. In ihrer Nachricht mit dem Betreff »Klima im Forum Wissen« schrieb die Verfasserin, sie wolle »ja gar nicht behaupten, dass das grade nicht ganz schön schwierige Zeiten sind, [a]ber ein bisschen was zur Aufhellung [...] berichten«². In

1 Die vom Präsidium eingerichtete *Zentrale Kustodie* verfolgt drei Aufgaben und Handlungsfelder: a) Sammlungsmanagement, b) objektbezogene Wissensforschung sowie c) Wissenschaftskommunikation, vgl. Georg-August-Universität Göttingen: »Richtlinie für die Zentrale Kustodie«, in: *Amtliche Mitteilungen* 54 (2013), S. 2002-2006, hier § 2 (2-4), S. 2003.

2 Allemeyer, Marie Luisa: E-Mail an das Team der Zentralen Kustodie, 28.02.2020, unveröffentlichtes Dokument (mit Genehmigung der Verfasserin).

knappen, freudigen Worten informierte sie über die jüngsten Drittmittelerfolge: Der »CO₂-Antrag« und der »Schaltbare-Fenster-Antrag« waren bewilligt worden.³ Während das Klima im Forum Wissen also durch die Finanzierung neuester Ausstellungstechnologie gesichert war, schien es für das Museumsprojekt insgesamt zu diesem Zeitpunkt weniger gut bestellt. Mehr als einmal stand das Vorhaben auf der Kippe und auch seit seiner Eröffnung im Juni 2022 ist die Zukunft des Hauses nach wie vor nicht langfristig gesichert.



Abb. 1 Baustelle Forum Wissen, Fotomontage von Marie Luisa Allemeyer
© Foto: Göttinger Tageblatt/Christina Hinzmann.

Die Genese des Forum Wissen war ein langjähriger, wechselhafter, verwickelter und umstrittener Prozess. »Kann [sich] die Universität ein Museum leisten, [...] gehört dies zu ihren Kernaufgaben?«⁴ waren etwa Fragen, die besonders in krisenhaften Zeiten der Universität vermehrt gestellt wurden. Das Museum stieß innerhalb des akademischen Betriebes offenbar auch auf Widerstand und Reibung, beide Institutionen mit ihren jeweiligen Fachkulturen, Selbstverständnissen, Arbeitsroutinen und Anforderungen wurden als durchaus verschieden wahrgenommen.

3 Zum einen wurden Fördermittel für Maßnahmen zur CO₂-Einsparung durch die NBank und das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur zugesagt, zum Zweiten wird durch das Bundesministerium für Wirtschaft die Einrichtung elektrochromer Fenster in Teilen der Ausstellung gefördert, um ihre Funktionalität betriebsbegleitend zu erforschen, vgl. Zentrale Kustodie: *Tätigkeitsbericht der Zentralen Kustodie Januar bis Dezember 2019*, S. 47f., <https://www.uni-goettingen.de/de/jahresberichte/529225.html> [Zugriff am 13.01.2023].

4 Anonymisiertes Interview, geführt von Daniela Döring am 19.07.2021.

Universitäts- und Wissenschaftsmuseen sind freilich keine neuen Erscheinungen und weisen langjährige Traditionslinien und Formen auf. Die Einrichtung von permanenten und musealen Ausstellungsforen, die akademische Sammlungen und Forschungen zeigen, erlebt jedoch seit geraumer Zeit eine Konjunktur unter verändertem Vorzeichen: So grenzt sich das Forum Wissen – ähnlich wie andere jüngst gegründete Institutionen wie etwa das Berliner Humboldt Labor oder das Genter Universitätsmuseum – von rein repräsentativen Zeigegesten ebenso wie von einem Wissenschaftsverständnis ab, das vorrangig disziplinäre oder institutionelle Erfolgs- und Fortschrittsgeschichten feiert. Stattdessen soll multiperspektivisch den Fragen nachgegangen werden, wie Wissen und Erkenntnis überhaupt entstehen, was also *hinter* den Kulissen der Institution passiert und wie sich wissenschaftliche Praktiken und Forschungsprozesse für eine breite Öffentlichkeit darstellen lassen.⁵ Diese Neuausrichtung ist nicht nur einer wissenschaftstheoretischen und repräsentationskritischen Perspektive verpflichtet, sondern ebenso institutionellen Veränderungs- und Transformationsprozessen in der Hochschullandschaft, welche den Anspruch strategischer Profilierung auch an die neuen Ausstellungsstätten herantragen. Dass dabei unterschiedliche Akteur:innen, disziplinäre Interessen und institutionelle Ansprüche zuweilen konfliktiv aufeinandertreffen, verwundert kaum. Wie aber lassen sich eine solche Entstehungsgeschichte, die Kräfteverhältnisse, die darin auftretenden Aushandlungen, Spannungen und Friktionen erforschen?

Herausforderungen und Ansätze

Die Untersuchung von Aushandlungsprozessen innerhalb hochschulinterner Strukturen ist kein leichtes Unterfangen, handelt es sich hierbei doch um institutionelle Infrastrukturen, die meist fragil, unsichtbar, ritualisiert und verinnerlicht⁶ sowie im Fall des Forum Wissen erst im Entstehen

5 Vgl. Georg-August-Universität (Hg.): *Forum Wissen. Was Wissen schafft*, Göttingen: Georg-August-Universität 2016; Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): *The Humboldt-Labor. Science in Motion. Thoughts and Approaches*, Berlin: o. Verl. 2017 sowie Marjan Doom: *The Museum of Doubt. A Modest Manifesto by a Science Curator*, Gent: Academia Press 2020.

6 Vgl. Susan Leigh Star: »Die Ethnographie von Infrastruktur«, in: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.): *Susan Leigh Star. Grenzübjekte und Medienforschung*, Bielefeld: transcript 1999, S. 419–436, hier S. 419ff.

begriffen sind. Eingebettet in soziale Kontexte und komplexe, historische Entwicklungen sowie in interne und externe Politiken werden sie durch viele verschiedene Beteiligte eingeübt und installiert, aber auch angefochten, verworfen oder unterwandert. Infrastrukturen lassen sich vor allem durch einen ethnografischen Blick auf das ›Selbstverständliche‹ studieren, das sich gerade in Zusammenbrüchen, Dysfunktionalitäten oder Auseinandersetzungen bei Entscheidungsfindungen zeigt.

Der kürzlich publizierte Band *Ethnografie der Hochschule* verweist darauf, wie schwierig es jenseits der eher anwendungsorientierten Hochschulforschung ist, das Alltags- und Innenleben von Universitäten zu untersuchen.⁷ Die Herausgeber:innen plädieren dafür, die Vielfalt von Universitäten, die Herstellungsprozesse von (Un-)Ordnung sowie die widerspenstigen Taktiken und Praktiken anhand von uneindeutigen »Settings«⁸ zu adressieren. Durch die Analyse dieser Settings anhand konkreter Situationen ließe sich nicht nur die universitäre Arbeit als vorläufig, prozessual und multisituiert erforschen, sondern überhaupt erst die Frage beantworten, was diese als *universitäre* Praxis auszeichnet.⁹ Wird nun ein Museum innerhalb einer Universität gegründet, so müssen ganz neue Infrastrukturen entwickelt werden, die zunächst nicht mit den gewohnten akademischen Arbeitsroutinen übereinstimmen und großes Reibungs- und Konfliktpotenzial bergen. Mit dem Fokus auf Friktionen scheint es daher besonders lohnend, das Entstehen von musealen und kuratorischen Praktiken innerhalb von universitären Strukturen und Logiken zu untersuchen.

Wie sich Planungsprozesse eines entstehenden Museums ethnografisch erforschen lassen, hat Friedrich von Bose in seiner Studie über das Humboldt Forum gezeigt. Darin zeichnet er nach, wie verschiedene Interessen und Widersprüchlichkeiten »innerhalb eines bestehenden oder im Werden begriffenen institutionellen Geflechts«¹⁰ in Einklang miteinander gebracht werden. So ließe sich etwa fragen, wer an den Aushandlungen und Debatten beteiligt ist, wer gehört wird, wie Konzepte plausibilisiert und durchsetzbar, wie in-

7 Vgl. Daniel Meyer/Julia Reuter/Oliver Berlin (Hg.): *Ethnografie der Hochschule. Zur Erforschung universitärer Praxis*, Bielefeld: transcript 2022.

8 Ebd., S. 22.

9 Vgl. ebd., S. 25ff.

10 Friedrich von Bose: *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*, Berlin: Kadmos 2016, S. 13.

stitutionelle, hierarchische Strukturen ausgestaltet werden und wie diese wiederum mögliche Aktionsräume bedingen. Meine Forschung folgt diesem in jüngster Zeit bedeutender werdenden Ansatz einer *Critical Museology*, die das Museum als Organisation in den Blick nimmt.¹¹ Der Ansatz wendet sich der Frage zu, »how museum ›frictions‹ [...] also play out in the back stages of the museum, and to the micro-struggles through which organizational actors manage and cope with the contradictions they encounter in their daily work«.¹²

Die Fotomontage *Ce n'est pas un Forum Wissen* steht mit ihrer ironisch-ambivalenten Aussage nicht nur exemplarisch für solche uneindeutigen Settings innerhalb der Organisation, sondern auch als Motivations-, Handlungs- und Widerstandsstrategie der Mitarbeitenden unter prekären, institutionellen Bedingungen. Durch meine Tätigkeit im Team war ich für ein Jahr Teil des Museums »as peopled organization«¹³, sie ermöglichte mir eine ethnografische Annäherung. Der Zugriff auf das intern zirkulierende Wissen war dennoch begrenzt und herausfordernd, nicht zuletzt, weil ich selbst in dieses Arbeitsverhältnis verstrickt war. So fiel mir die Verschriftlichung im Anschluss an die Auswertung meiner teilnehmenden Beobachtungen schwer. Viele Male setzte ich an, um die Entstehungsgeschichte des Forum Wissen zu beschreiben, jedes Mal legte ich den angefangenen Text wieder zur Seite. Woher rührte dieses stotternde Schreiben und etappenweise Scheitern? Wo liegen die Herausforderungen und Tücken eines ethnografischen, praxeologischen und involvierten Forschens? Ich beschloss, statt der Genese des Museums zunächst meine eigene Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zu beschreiben.

Eintritt ins Feld

Noch bevor meine Mitarbeit offiziell begann, nahm ich im Mai 2019 als stille Beobachterin an einem sogenannten Sammlungstreffen teil, auf dem der Entwurf der *Richtlinie für den Erhalt und die Nutzung der Sammlungen* mit den Mitarbeiter:innen der Zentralen Kustodie, den Kustodinnen und Kustoden

11 Vgl. z. B. Nuala Morse/Bethany Rex/Sarah Harvey Richardson: Editorial: »Methodologies for Researching the Museum as Organization«, in: *Museum & Society* 16 (2018) 2, S. 112-123, <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/issue/view/166> [Zugriff am 11.01.2023].

12 Ebd., S. 116.

13 Ebd.

und – zeitweise – der Präsidentin der Universität sehr hitzig diskutiert wurde. Die Stimmung auf dieser Sitzung war angespannt, die Wortmeldungen zum Teil explosiv und emotional. Die Kustod:innen beklagten unter anderem eine langjährige, strukturelle Überlastung und fehlende akademische Wertschätzung der Sammlungsarbeit, stritten um die Verfügungsgewalt über die Objekte und befürchteten, zu Hilfsleister:innen degradiert zu werden oder dass Handlungsspielräume eingeschränkt würden.¹⁴ Obwohl die Richtlinie der Sicherung, Förderung und Unterstützung der Sammlungen dienen sollte, stieß sie auf Abwehr, Kritik und Ablehnung. Denn zur Debatte standen nicht nur inneruniversitäre Machtverhältnisse, zukünftige Arbeitsabläufe und Entscheidungsprozesse. Das geplante amtliche Dokument sollte vielmehr eine informelle Arbeitspraxis in eine rechtlich-formale Festschreibung von Verantwortlichkeiten, Hierarchien und Befugnissen überführen und war entsprechend umkämpft. Weitere Mitarbeiter:innen der Universität, etwa aus der Rechtsabteilung, waren und sind an der Erarbeitung der Sammlungsrichtlinie beteiligt, der Prozess ist andauernd komplex, bis heute ist das Dokument noch nicht verabschiedet.

Diese Momentaufnahme lässt sich durch drei Quellen – meine Notizen im Forschungstagebuch, die entsprechende Arbeitsfassung der Richtlinie sowie das Protokoll zu diesem Treffen – rekonstruieren. Die drei Texte speichern sehr unterschiedliche, ja kontroverse Wissensbestände und Perspektiven. Dabei stellen solche organisationsinternen Dokumente reichhaltige Quellen dar, die nicht nur Auskunft darüber geben, welche Normen sich eine Institution im Umgang mit ihren Sammlungen gibt, sondern auch wie diese mit den beteiligten Akteur:innen ausgehandelt werden. Im Protokoll zu dieser Sitzung ist von der Debatte kaum mehr etwas zu spüren, lediglich von »kritischen Rückmeldungen«¹⁵ ist die Rede, die – ohne weiter expliziert zu werden – mit einem Appell der Präsidentin gerahmt werden, produktiv an einer zukunftsfähigen Richtlinie weiterzuwirken.¹⁶ Institutionen neigen

14 Vgl. Daniela Döring: Feldnotizen zur teilnehmenden Beobachtung und Mitarbeit in der Zentralen Kustodie der Georg-August-Universität Göttingen, Eintrag vom 29.05.2019, unveröffentlichtes Dokument, S. 11ff.

15 Zentrale Kustodie: Bericht über das 71. Treffen der Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen am 29. Mai 2019, unveröffentlichtes Dokument, S. 1.

16 Vgl. ebd.

also dazu, solche Konfliktlinien durch ihre Organisationspraktiken einzuhegen und zum Verschwinden zu bringen.

Wie sollte ich nun nachträglich diesen internen, kontroversen und fort-dauernden Aushandlungsprozess mit seinen gewachsenen – zuweilen verhärteten – Positionen nachzeichnen? War das Material nicht zu dünn, die Auswahl zu klein, der Blick zu ausschnitthaft? Im Verlauf meines Praxisjahres wurde ich freilich immer tiefer in die Arbeitsabläufe und Dynamiken zwischen den Abteilungen involviert. Meine Tätigkeit im kuratorischen Team war zum Teil Auslöser für Konflikte, zum Teil wurde ich auch unwissentlich zur Mediatorin. Wie sollte ich mit dieser Verwicklung nach dem Ende der Feldphase umgehen? Ich setzte auf eine zeitliche Distanzierung zum Feld, um mich zugleich über Interviews mit verschiedenen Beteiligten tiefer hineinzubewegen und vielstimmigeres Kontextwissen zu erwerben.

Positionswechsel

Im Anschluss an meine projektbezogene Mitarbeit führte ich zahlreiche narrative Interviews mit Kustod:innen der Göttinger Sammlungen, Mitarbeitenden der Öffentlichkeitsarbeit, aus dem Präsidium, der Zentralen Kustodie, mit ehemaligen Mitarbeiter:innen der Universität und schließlich auch mit Kolleg:innen aus anderen neu entstandenen Universitäts- und Wissenschaftsmuseen. Das generierte Material überraschte mich: Einerseits konnte ich viele Positionen und Kritiken gegenüber dem Forum Wissen nachfühlen und fand sie durchaus plausibel. Andererseits waren die Aussagen oftmals viel gemäßiger, als die mündlich kursierenden Erzählungen im Vorfeld suggerierten. So räumte etwa eine interviewte Person ein, »eine etwas schärfere Formulierung benutzt [zu haben], die brauche ich jetzt nicht nochmal benutzen. [...] Manchmal sagt man ja auch so in der ersten Wut Dinge, die man nicht unbedingt so meinen muss.«¹⁷ Wie sollte ich dieses durch das Interviewsetting disziplinierte Wissen weiterverarbeiten? Oder umgekehrt die informellen Gespräche schärfen und abbilden? Wie lassen sich die teilweise nicht anonymisierbaren Aussagen und Emotionen entpersonalisieren und weiterverwenden?

Ich beschloss kulturhistorisch heranzugehen, um die Positionen stärker in einer Geschichte der Universität selbst zu verorten und somit die

17 Anonymisiertes Interview, geführt von Daniela Döring am 20.07.2021.

akteur:innenorientierte Mikroperspektive mit einer Makroperspektive auszutarieren. Die rezenten Entwicklungen und Transformationen von Hochschulen, ihre gegenwärtigen Management- und Finanzierungsstrukturen sowie Ökonomisierungs- und Neoliberalisierungsprozesse schienen mir die geeignete Folie für die institutionellen Aushandlungen zu sein.¹⁸ Denn als die Präsidentin der Universität Göttingen Ulrike Beisiegel nach dem gescheiterten Exzellenz-Antrag vorzeitig in den Ruhestand ging, begann die unsicherste Phase für das Forum Wissen. Aufgrund einer vom Land vorgenommenen globalen Mittelkürzung musste die Universität starke Einsparungen vornehmen, die Machbarkeit und Finanzierung des Museumsprojekts wurde geprüft. Mehrere Monate stand die Realisierung zur Disposition, erst die Zusage des Bundes, die ausstehenden Sanierungs- und Betriebskosten für eine fünfjährige Pilotphase des Forum Wissen zu übernehmen, beendete den prekären Status.¹⁹ Das Präsidium informierte in einer hochschulinternen Veranstaltung, den *Georgia-Augusta-Dialogen*, erst im Juli 2021 über diese Prüfung und seine Entscheidung, das Forum Wissen in geplanter Weise umzusetzen. Auch auf dieser moderierten Online-Veranstaltung wurde Kritik am Konzept des Wissensmuseums geäußert. Für meine Forschung kam neues Material hinzu, wobei die ethische Frage des Umgangs mit internem Organisationswissen weiterhin ungelöst blieb. Zudem waren die Quellen über die genauen Kosten und die Finanzierung des Projektes schwer zugänglich und höchst disparat. Mein Feld wurde unübersichtlich, gleichzeitig erschien mir der Zugang wiederum recht eng.

Ein weites Feld

Während ich mich mit dem finanz- und hochschulpolitischen Kontext beschäftigte, gerieten die Interviews in den Hintergrund. Erst im Frühjahr 2022 widmete ich mich der Auswertung des transkribierten Materials und kristal-

18 Vgl. z. B. Margit Szöllösi-Janze: »Archäologie des Wettbewerbs: Konkurrenz in und zwischen Universitäten in (West-)Deutschland seit den 1980er Jahren«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 69 (2021) 2, S. 241-276 oder Richard Münch: *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2011.

19 Vgl. Georg-August-Universität Göttingen: *Presseinformation Nr. 185: Pilotphase des Forum Wissen gesichert*, 03.12.2020, <https://www.uni-goettingen.de/de/3240.html?id=6105> [Zugriff am 25.101.2023].

lisierte verschiedene Spannungs- und Konfliktfelder heraus: ein andauerndes Aushandeln der Beziehungen zwischen der Zentralen Kustodie und der dezentralen Arbeit der Sammlungsmitarbeiter:innen, eine zunehmende Vereinahmung aller Ressourcen der Kustodie durch das Großprojekt *Forum Wissen*, tief sitzende Enttäuschungen etwa über das Scheitern der Exzellenz, fehlende Unterstützung, Anerkennung oder Gestaltungsspielräume, diverse Formen von Konkurrenzen und Kämpfe um Drittmittel, Aufmerksamkeit, Objekte oder Deutungsmacht und schließlich verschiedenartige Vorstellungen über Sinn und Zweck des geplanten Museums innerhalb der Universität sowie von Wissenschaft selbst und deren Vermittlung. Dabei wurden auch ganz unterschiedliche Entstehungsgeschichten erzählt, die von verschiedenen Erwartungen, Vorstellungen und Funktionen des Forum Wissen zeugten.

Derweil gab es anhaltend weitere Entwicklungen: Das Forum Wissen wurde im Juni 2022 eröffnet und gleichzeitig die Zentrale Kustodie hochschulintern umstrukturiert: War diese bis dato eine präsidiale Stabsstelle, so wurde das Team als Unterabteilung in die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek (SUB) in die Universität integriert.²⁰ Der externe Beirat wurde aufgelöst und das Forum Wissen erhielt – ohne öffentliche Ausschreibung – eine neue, nunmehr professorale Leitung. Die Maßnahmen wurden durch kritische Medienberichte begleitet, die zu meinem Materialkorpus hinzukamen. Zugleich wurde im Forum Wissen eine Chronik ausgelegt, welche die lange Entstehungsgeschichte des Museums herausstellt (Abb. 2).

20 Die vom Präsidium beschlossene »Aufhebung der zentralen Infrastruktureinrichtung ›Zentrale Kustodie« wird erst am 16.12.2022 in den *Amtlichen Mitteilungen* der Georg-August-Universität Göttingen veröffentlicht, vgl. Georg-August-Universität Göttingen: »Aufhebung der zentralen Infrastruktureinrichtung ›Zentrale Kustodie«, in: *Amtliche Mitteilungen* 55 (2022), S. 1374. Der kurze Absatz enthält keine näheren Erläuterungen zur Umstrukturierung und Eingliederung der Einrichtung in die SUB. Zur öffentlichen Kritik vgl. z. B. Britta Bielefeld: »Beirat: Forum Wissen als Teil der SUB ist ›kontraproduktiv«, in: *Göttinger Tageblatt*, 19.03.2022.



Abb. 2: Chronik im Forum Wissen, ausgestellt im Treppenhaus des Museums (Foto: © Christian Vogel).

Mein stockender Versuch, seine Genese zu beschreiben, erhielt nun – noch bevor ich meinen eigenen Text produzieren konnte – eine ganz offizielle Version an die Seite, die sowohl allen beteiligten Akteur:innen Anerkennung zollen als auch die prekären Momente sichtbar machen will. In der einhundert Seiten umfassenden Broschüre wird eine zwar gefährdete, letztlich aber erfolgreich vollzogene Geschichte geschildert, die gewissermaßen mein mehrfaches Ansetzen, vom Entstehen des Forum Wissen zu erzählen, überholt. In welchem Verhältnis steht die Chronik nun zu meiner noch ungeschriebenen Geschichte?

Spannungen und Grenzen eines ethnografischen Zugangs

Die praxeologische Auseinandersetzung mit dem langwierigen, institutionellen Entstehungsprozess des Museums hat es mit einem janusköpfigen Status zu tun: Während der praktischen Mitarbeit war ich stark in die Teamstrukturen involviert, nach Ablauf der Feldphase hingegen auf einer Position

von außen mit sehr vielen Lücken, Halb- oder Unwissen konfrontiert. Nicht selten überholte sich der Wissensstand mit neuen Erkenntnissen und Ereignissen im Verlauf der Forschung, die somit kaum planbar war.

Dabei ist das interne Quellenmaterial insbesondere in Bezug auf institutionelle Planungen und Strukturen hochgradig sensibel und oftmals nicht direkt zugänglich: Arbeitsdokumente, implizites Wissen und Praktiken sowie informelle Abläufe oder Routinen sind schwer zu fassen, aber fundamental für die Planung und Ausgestaltung von Handlungsräumen. Nicht immer zeigen sich die Hochschulen der eigenen Beforschung aufgeschlossen.²¹ So waren nicht alle angefragten Personen bereit, für ein Interview zur Verfügung zu stehen. Gerade die Reaktionen auf meine Anfragen an Vertreter:innen der präsidialen und leitenden Gremien der Universität reichten von gar keiner Reaktion über Absagen mit Verweis auf die ›Sensibilität des Themas‹, die Bitte um ausführliche Darlegung des genauen Forschungskontextes sowie der beabsichtigten Interviewfragen bis hin zu terminlichen Aufschüben, der Ablehnung einer Aufzeichnung oder dem Hinzuziehen von weiterem Personal.

Als Wissenschaftlerin war ich zudem im Feld mit diversen Risiken und Anrufungen konfrontiert. So stand ich mit der Universität Göttingen in einem projektbezogenen Anstellungs- und Abhängigkeitsverhältnis. Weder meiner Arbeitgeberin noch dem Projekt Forum Wissen oder beteiligten Akteur:innen etwa aus den Universitätssammlungen wollte ich Schaden zufügen. Eine hohe Erwartungshaltung der ehemaligen Kolleg:innen lastete auf meinen Schultern, was in heiklen Situationen nicht selten zu Kommentaren wie diesen führte: »Diese Black Stories können wir dann bei Daniela nachlesen!«²²

21 Vgl. Alexander Mayer: *Universitäten im Wettbewerb. Deutschland von den 1980er Jahren bis zur Exzellenzinitiative*, Stuttgart: Franz Steiner 2019, S. 18.

22 Daniela Döring: Feldnotizen zur teilnehmenden Beobachtung und Mitarbeit in der Zentralen Kustodie der Georg-August-Universität Göttingen, Eintrag vom 06.11.2019, unveröffentlichtes Dokument, S. 20.

Eine andere Geschichte

»Institutionen erzeugen dunkle Stellen, an denen nichts zu erkennen ist und keine Fragen gestellt werden«²³, konstatiert Mary Douglas. Mir geht es weniger darum, die verborgenen Schauplätze auszuleuchten, als vielmehr, die Verdunkelungsprozesse, die institutionellen Bedingtheiten, Abhängigkeitsverhältnisse und Komplexitäten kuratorischer und musealer Praktiken aufzuzeigen. Und für diese erweisen sich gerade Friktionen, also Situationen, in denen in einer Institution Dynamiken, Spannungen, Reibungen und Konflikte erzeugt werden, als produktiv, weil sie erlauben, den Moment dieser Aushandlungen gewissermaßen stillzustellen und den strukturellen Kontext und Rahmen genauer zu erfassen. Wenn mit diesem Zugang die oft unscheinbaren, verinnerlichten und tendenziell konfliktvermeidenden Handlungen in ihren institutionellen Bedingtheiten in den Blick geraten, so ist damit – womöglich – auch eine Vergrößerung der Gestaltungsspielräume der beteiligten Akteur:innen gewonnen. Mit den nachfolgenden vier Thesen möchte ich abschließend die diese Aushandlungsmomente prägenden, größeren Kräfte- und Aushandlungsflächen in der Genese des Forum Wissen aufzeigen:

I) Die Entstehung des Forum Wissen ist im Rahmen der Ökonomisierung und Neoliberalisierung der deutschen Hochschullandschaft im internationalen Wettbewerb zu betrachten. Das Vorhaben, ein Museum innerhalb der Universität aufzubauen, ist hochgradig von den präsidialen Leitungskulturen, organisatorischen Infrastrukturen, externen Finanzierungen sowie von interner Akzeptanz und von institutionellen Profilierungs- und akademischen Wertschöpfungsketten abhängig. Das Forum Wissen ist durch seine nahezu vollständige Drittmittelfinanzierung ein politisch gewolltes, dabei aber stets prekäres Projekt. So gab erst die Ausschreibung der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder zur Förderung von Wissenschaft und Forschung den entscheidenden Anlass und die personelle Ausstattung, um das geplante Museum – als Teil der universitären Zukunftsstrategie – konzeptionell auszuarbeiten.²⁴ Mit dem Scheitern der nachfolgenden Exzellenz-

23 Mary Douglas: *Wie Institutionen denken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1991, S. 114.

24 Nachdem die Universität Göttingen mit dem in der zweiten Antragsrunde eingereichten Konzept »Tradition – Innovation – Autonomy. Institutional Strategy to Promote Top-Level Research« (Funding Period 1.11.2007–31.10.2012) in der Exzellenzinitiative scheitert,

Anträge wurde indes die Suche nach alternativen Finanzierungsmodellen zur Hauptaufgabe.²⁵ Die Drittmittelerfolge des Forum Wissen sind »astronomisch«²⁶, wie es einer meiner Interviewpartner ausdrückte. Doch scheint die Art der Finanzierung – Maßnahmen zur Förderung der Infrastruktur, von regionaler Wirtschaft, Tourismus, Kultur und Wissenschaftskommunikation²⁷ – nicht die gleiche akademische Währung zu sein wie die klassischen Finanzierungsformate für Forschung, die inneruniversitär eine ungleich höhere Wertschätzung, etwa durch hochschulöffentliche Erwähnung und Anerkennung, erfahren.

II) Das Forum Wissen ist maßgeblich vom Management- und Führungsstil der Universität – und damit auch von den Vorstellungen, vom Gestaltungswillen und Status einzelner Personen – abhängig. So schufen die drei letzten Präsident:innen höchst unterschiedliche Rahmenbedingungen für die kuratorische Arbeit. Allen voran hatte Ulrike Beisiegel die Förderung der Sammlungen und das Museumsprojekt zu ihrem persönlichen Anliegen gemacht und sie als essenzielle Elemente für die strategische Profilierung der Universität – auch gegen Widerstände – durchgesetzt. Nach ihrem Weg-

springt das Land Niedersachsen in die Bresche und stellt eine Summe von 30 Millionen Euro zur Verfügung, die für »erfolgreiche Projekte aus der ersten Exzellenz- und positiv begutachtete Maßnahmen der zweiten Exzellenzrunde« aufgewendet werden. Unter anderem wird die Einrichtung der Zentralen Kustodie und sammlungsbezogene Infrastrukturmaßnahmen finanziert, vgl. Heike Ernestus: »Land unterstützt strategische Entwicklung«, in: Uni|inform (11), Februar 2013, S. 1, <https://www.uni-goettingen.de/storage/userdata/flippingbook/uniinform12013/HTML/files/assets/basic-html/index.html#page1> [Zugriff am 25.10.2023].

25 Vgl. Zentrale Kustodie: *Tätigkeitsbericht der Zentralen Kustodie Januar bis Dezember 2015*, S. 4, <https://www.uni-goettingen.de/de/jahresberichte/529225.html> [Zugriff am 13.01.2023].

26 Anonymisiertes Interview, geführt von Daniela Döring am 02.07.2022.

27 Die Förderungen stammen beispielsweise aus dem Programm *Nationale Projekte des Städtebaus* des Bundesministeriums für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit, eingeworben werden »Zuschüsse für investive Kulturmaßnahmen bei Einrichtungen im Inland« aus dem Staatsministerium für Kultur und Medien oder dem Europäischen Fonds für regionale Entwicklung sowie der Gemeinschaftsaufgabe »Verbesserung der regionalen Wirtschaftsstruktur«. Schließlich wird das Forum Wissen als »Modellprojekt für gelingende Wissenschaftskommunikation und erfolgreichen Wissenstransfer« vom Bund über fünf Jahre mit insgesamt 7,15 Millionen Euro finanziert, die vom Land Niedersachsen mit 1,3 Millionen Euro ergänzt werden, vgl. Zentrale Kustodie: *Tätigkeitsbericht der Zentralen Kustodie Januar 2020 bis Oktober 2021*, <https://www.uni-goettingen.de/de/jahresberichte/529225.html> [Zugriff am 13.01.2023].

gang entstand für das Forum Wissen nicht nur ein Vakuum in Bezug auf die Kommunikations- und Entscheidungsstrukturen, auch wurde die zuvor regulierte Kritik lauter. In die Amtszeit des Interimspräsidenten Reinhard Jahn fiel ein teils emotionaler und polarisierender interner Machtkampf, den er durch eine integrierende Diskussionskultur auf einberufenen Sitzungen und durch rationale Prüfung aufzufangen versuchte. Jahns Bemühungen zielten darauf ab, inneruniversitäre Transparenz, Akzeptanz und Konsens herzustellen. Metin Tolan schließlich löste den präsidialen Sonderstatus des Forum Wissen auf und verlagerte das Museum tiefer in den Bauch des Betriebes, in den Service- und Dienstleistungsbereich der Universitätsbibliothek. Er schuf damit eine durch viele Hierarchien und mehrfache Zuordnungen zu verschiedenen Abteilungen geprägte Organisationsstruktur, welche die Handlungsspielräume des Teams neu bestimmte.

III) Die Arbeit am Forum Wissen ist durch eine punktuelle Anerkennung *und* zugleich durch die fehlende strukturelle Wertschätzung geprägt. Einerseits erfuhr das Museum durch Drittmittel sowie durch die wissenschaftliche Fachcommunity eine hohe externe Unterstützung, andererseits dominierten inneruniversitär – trotz zahlreicher Befürworter:innen – Kritik, Regulierungen und Unverständnis, welche die Realisierung des Vorhabens bedrohten. Besonders in der Zeit, in der die Universität mit dem vorzeitigen Rücktritt ihrer Präsidentin, einer gescheiterten Neuwahl und einem Interimspräsidenten als krisenhafte Institution Schlagzeilen machte, entstand für das Museumsprojekt eine höchst angespannte und unsichere Lage. Dabei erzeugte die hochschulpolitische Gemengelage eine strukturelle und permanente Wettbewerbssituation, welche das Forum Wissen in Konkurrenz zu den Sammlungen und anderen Abteilungen brachte. Umkämpft waren nicht nur finanzielle Zuwendungen – etwa durch potenzielle Drittmittelgeber – und interne Ressourcen, sondern auch Formen der Aufmerksamkeit, Meriten und Deutungsmacht.

IV) Der Institutionalisierungsprozess des Forum Wissen, der mit der Zentralen Kustodie begann, entwickelte eine starke Eigendynamik, mit der nicht die von den Sammlungskustod:innen erhoffte Entlastung der Sammlungsarbeit eintrat, sondern die ihnen stattdessen viel Mehrarbeit abforderte. Diese schlägt aber gerade nicht für die eigenen Interessen der Kustod:innen und ihrer Herkunftsdisziplinen zu Buche. Die Sammlungen erfahren eher eine ambivalente Aufwertung unter dem Siegel ihrer Nutz- und Verwertbarkeit und scheinen sogar in den Hintergrund zu geraten. So waren

die Kustod:innen etwa an der kuratorischen Arbeit für die Basisausstellung im Forum Wissen nicht bzw. nur in umsetzender Weise beteiligt und hatten den Eindruck, vornehmlich Objekt- und Wissenslieferanten ohne eigenen Gestaltungsspielraum zu sein.²⁸ Zwar wurde zwischenzeitlich ein sogenanntes Sammlungsschaufenster eröffnet, das alle Sammlungen der Universität repräsentiert, in der Basisausstellung selbst werden die Exponate jedoch für thematisch übergreifende Erzählungen und Szenografien eingesetzt oder stehen neben aktuellen Forschungsprojekten, die gänzlich ohne Objekte oder eigene Sammlungen auskommen.

Fazit: Räume für Friktionen

Die Genese des Forum Wissen ist von zahlreichen institutionellen Vereinbarungen, Funktionen und Hoffnungen der beteiligten Akteur:innen angetrieben, die unweigerlich zu Friktionen führten und nach wie vor führen. Gerade die ökonomischen, förderlogischen und hochschulpolitischen Faktoren sind prägend für die Tätigkeiten des Kuratierens und Vermitteln, die jedoch bislang weder in der Forschungs- noch in der Museumspraxis hinreichend berücksichtigt werden. Am Beispiel des Forum Wissen ist deutlich geworden, wie in und durch kuratorische Praktiken bestimmte Vorstellungen von, aber auch Kräfteverhältnisse in der Wissenschaft institutionell verhandelt werden. Viele weitere andauernde, konfliktive Verhältnisse ließen sich anfügen, etwa die zwischen Wissenschafts- und Markenkommunikation der Universität, dem zunehmend wichtiger werdenden Auftrag einer *Third Mission* und dem politischen Bedürfnis, angesichts eines postfaktischen und wissenschaftsfeindlichen Diskurses wieder mehr Vertrauen in die Wissenschaft zu entfachen. So sind etwa auch Fragen danach strittig, »wie kritisch man mit der Wissenschaft ins Gericht gegen darf«²⁹, wie relational und praxeologisch argumentiert werden könne und welcher Wahrheitsbegriff in Anschlag zu bringen sei. Diese Diskussionen sind jedoch oftmals weniger inhaltliche Auseinandersetzungen, als vielmehr von Partikularinteressen im kaum problematisierten akademischen Wertgefüge neoliberaler Universitäten motiviert.

28 Vgl. anonymisiertes Interview, geführt von Daniela Döring am 07.09.2021.

29 Frank Thadeusz: »Irrwege der Forschung«, in: DER SPIEGEL (10), 05.03.2022, S. 103.

Diese Debatten und Kontroversen ließen sich im Forum Wissen vor-
trefflich (weiter-)führen. Viele Ansätze finden sich bereits in der Basisaus-
stellung, um über Wissenschaft, ihre Grundannahmen und Konzepte, ihre
Methoden, ihr Tun und ihre Grenzziehungen anhand von materiellen und
immateriellen Dingen im expositorischen Raum zu diskutieren. Das Mu-
seum kann dabei nicht nur als Repräsentations- und Sprachtool nach *außen*
in die Gesellschaft, sondern umgekehrt auch als Ort der Forschung, der Re-
flexion und Selbstkritik *in* die Universität hineinwirken. Die sich aus dieser
Ambivalenz zwischen repräsentationspolitischem Anspruch und kurato-
rischer, ergebnisoffener Forschung ergebenden Friktionen eröffnen dabei
einen Gestaltungsraum, der beide Institutionen – das Museum und die Uni-
versität – nicht gegeneinander ausspielt, sondern produktiv miteinander
verschränkt. Das Spannungsfeld zwischen kulturpolitischen und institu-
tionslogischen Maßgaben zeigt dabei nachdrücklich, dass eine Wissensge-
schichte des Ausstellens nicht jenseits dieser Politiken gedacht werden kann.

Taking the Sonderkommando Photographs A Praxeological Approach¹

Ramona Bechauf

Introduction

In 1944, four pictures were clandestinely taken by prisoners within the Auschwitz concentration camp and eventually published in *Przekrój*, a Polish newspaper, in the summer of 1945. Since 1955, these photos have been part of the main exhibitions at the Auschwitz memorial,² and they continue to be displayed in various exhibitions about the Holocaust all over the globe. Over the years, they have become the subject of movies, documentaries, fictional works and scholarly writing. Although the photographs are omnipresent in that way, information about how they came into being is still very limited, and a number of questions remain: How was it possible to build an underground network of prisoners from Auschwitz I as well as from the restricted area of Auschwitz II Birkenau, the Sonderkommando prisoners? Where did the camera come from and how was it smuggled into the area of the gas chambers and crematoria? Who took the photographs? Was it possible for a single person to take them entirely on their own? Would it have been possi-

1 This article is based on two talks I gave in December 2022, the first at the European Holocaust Research Infrastructure's (EHRI) conference »Reflections on Images of the Holocaust in Central and Eastern Europe« in Budapest, December 8, 2022, and the second at the conference on »Friktionen. Für eine politische Wissensgeschichte des Ausstellens/Friction. For a Political History of Knowledge of Exhibiting« in Göttingen, December 8-10, 2022. The findings presented here will be analysed in more detail and within a broader context in the first chapter of my dissertation.

2 See Auschwitz-Birkenau State Museum, Department of Archival Documents/Archiwum Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau [APMO], 13 IV 1979 r Tom 40, Szenariusz, p. 27.

ble to conceal the camera under a jacket to take the pictures? What was picture-taking like using what we now call a historical camera? In order to address these questions and thereby develop a deeper understanding of these complex images, I aim to find out more about the act of picture-taking itself. By tapping into additional sources of knowledge that lie beyond letters, court documents and testimonies, I argue that we can fill in some of the information gaps and even shift the questions and narratives surrounding this series of photographs, which I will henceforth refer to as the *Sonderkommando photographs*, in line with the term used by Dan Stone.³

In the first part of this article, I examine the limitations of the historical approach, which draws on contradictory testimonies and sources. I assert that, faced with such limitations, it is more beneficial to use a ›praxeological approach‹⁴ when attempting to trace the origins of the Sonderkommando photographs, and specifically when reconstructing the practical conditions of their creation. Drawing on Michael Polanyi's concept of ›tacit knowledge‹, I find that we know more than we can tell using language. I further assume that practical experience can reveal this ›more‹ to us. For example, embedded in the Sonderkommando photographs lies information about how the series was taken, such as how the size and weight of a camera influences the manner of picture-taking, how the shutter speed and accessibility of different buttons impacts the photographer's movement and how the film's sensitivity to light determines the position the photographer chooses to shoot from. To capture these conditions of photo production I decided to handle the historical cameras and take pictures with them myself. In doing so, I sought to unearth the ›tacit knowledge‹,⁵ which Polanyi defines as an underlying knowledge that includes embodied knowledge such as skill. In handling historical cameras myself and experiencing the act of photographing, I seek to unearth this ›tac-

3 See Dan Stone: »The Sonderkommando Photographs«, in: *Jewish Social Studies. New Series* 7 (2001) 3, pp. 131-148.

4 See Lucas Haasis/Constantin Rieske: »Historische Praxeologie. Zur Einführung«, in: id. (eds.): *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, pp. 7-54; Karl H. Hörning: *Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.

5 I understand ›tacit knowledge‹ following Michael Polanyi's concept of ›tacit knowing‹ as knowledge that we can't express verbally, and follow him in the assumption that ›we can know more than we can tell‹, Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, Garden City, NY: Doubleday 1966, p. 4.

it knowledge« adding it to the historical research on the Sonderkommando photographs, thereby transforming it into »explicit knowledge«. ⁶ This, in turn, could be used to fill in some of the gaps surrounding the circumstances of the act of picture-taking in the case of the Sonderkommando photographs. Finally, I would like to show how combining the origin of the photo series – found through praxeological research – with the narratives about the Sonderkommando photographs – based on the findings of historical methods – might allow us to understand and write a different story.

Towards this end, I will use primary sources to reconstruct a narrative about the circumstances of the picture-taking as well as the controversial debate on authorship. Over time, photographs within the series of four images were published in various versions. The publication of certain versions of individual photographs led to the narrative that Dawid Szmulewski, an Auschwitz survivor and active member of the camp's resistance movement, was the photographer. This narrative was eventually deconstructed, however gaps remained within the alternative narratives that scholars have been unable to fill in. When we take a closer look at these different narratives, it becomes obvious that the topic of the Sonderkommando photographs causes friction. This friction occurs not only between different narratives but also within each narrative. To lessen the friction and fill in some of these knowledge gaps, for example the question of whether one single person could have taken all the pictures by themselves, I will follow the chronology of the publication of the Sonderkommando series as well as the use of individual photographs within the series aiming to examine how the narrative around the Sonderkommando photographs shifted over time according to usage, interest and research questions. Charting the rather detailed documentation of the established narrative is necessary so that I can re-examine it in a second step through the »praxeological approach«.

The Publication and Use of the Sonderkommando Photographs

On 14 June 1945, the Polish journal *Przekrój* published an article containing two photographs from inside the Auschwitz concentration camp dating back to August 1944. To my knowledge, this was the first time these photo-

6 See Carl Frappaolo: »Implicit Knowledge«, in: *Knowledge Management Research & Practice* 6 (2008), pp. 23-25, DOI: 10.1057/palgrave.kmrp.8500168, see p. 23.

graphs were published. One of the photographs shows naked figures walking through a small forest. The caption reads: »Prisoners stripped of clothes go into the gas chambers«.⁷ The second photograph shows a group of clothed men staring at and walking through a number of naked bodies lying on the ground outside. There is smoke and a fence with trees in the background. The *Przekrój* article not only printed the photographs, but also explained their context, stating that they were taken in 1944 by »Dawid«, a member of the organisation of political prisoners of the Oświęcim-group«.⁸ To be able to take the photographs secretly, the article goes on, a camera had been smuggled into the camp that »Dawid« could then hide underneath his jacket.⁹

When the Sonderkommando photographs were used as evidence of crimes against the Nazi perpetrators in Kraków in 1947, Jan Sehn, the investigative judge in charge of the trial against Rudolf Höss, presented the same two images as the journal *Przekrój*. However, Sehn used a version that showed a slightly different image section. In his version, one more prisoner of the Sonderkommando is visible on the right side of the image. The file documenting the Höss trial reflects that during the trial, the photographer is neither mentioned nor discussed. It is not even stated that he should be sought out for questioning.¹⁰

And yet, between 1946 and 1967, Dawid/David Szmulewski is named as the author of the published versions of the photo series. Both through Szmulewski's own telling and through the stories of others that turned him into a near mythical figure, the narrative that Szmulewski was the photographer emerges. Not only does he give interviews about taking the photographs, but so do his friends. Szmulewski seems to be a very ambivalent historical figure. While he seems to be involved and well-known in the underground activities in Au-

7 The caption underneath the article states »więźniowie« – the nominative plural masculine, as opposed to the nominative plural feminine »więźniarki« – which means male prisoners or at least a group of prisoners of both genders. This is interesting because in later publications these prisoners are always declared female. In one retouched version the bodies are explicitly made to look even more feminine; see Bernhard Schoenberger: *Der gelbe Stern: Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945*, Hamburg: Rütten & Loening 1960, p. 162.

8 Unknown author: »Aktion Höss«, in: *Przekrój* (no. 14), 15.06.–21.06.1945, p. 7, <https://przekroj.pl/archiwum/numery/14/4> [accessed on 15.10.2023].

9 See *ibid.*

10 See APMO, H11 – Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskiej w Polsce Nr. Dz. 54/47, Tom 11, p. 50.

schwitz during the Second World War, as well as in the Auschwitz Committee and the Frankfurt Auschwitz trial after the war, he doesn't seem to have significantly impacted the resistance movement, the Auschwitz Committee or the Auschwitz trial. He is not mentioned in the reports and scholarly work on the Frankfurt Auschwitz trial or in the biography of the leading German executer who worked closely with both Jan Sehn and Dawid Szmulewski.¹¹ While Szmulewski portrays himself as Sehn's colleague in the search for and (re-)collection of Polish testimonies for the German prosecutors to use in the Auschwitz trial, Sehn's biographer mentions that Szmulewski was received as someone who assisted Sehn in his work and who practically guarded him during his frequent trips to Germany.¹² On the one hand, this makes him a somewhat involved and known historical figure, while on the other hand, it demonstrates that he wasn't influential enough to have left distinct traces. According to journalist S. L. Shneiderman, »[h]is friends would give [...] evasive excuses, never telling [anyone] the real reason Szmulewski shunned the lime-light«.¹³ Thus, the traces he left are hard to follow and, in many cases, inconclusive. Therefore the vague narrative that arises around him and the Sonderkommando photographs is hard to solidify into anything substantial.

We do know that Szmulewski was born in Koło, Poland, as a Polish Jew. According to his autobiography, he underwent a *Hashara* – training to get a certificate to move to Palestine – in 1934.¹⁴ He worked, for example, as a personal driver in Jerusalem and Tel Aviv before enrolling in the International Brigades to fight in the Spanish Civil War. After being imprisoned in Paris for travelling without a passport, he was sent first to Drancy and then to Auschwitz.¹⁵ In the Auschwitz concentration camp, he became part of the resistance movement. In the 1960s, we know that Szmulewski's story was still circulating. In 1960, Szmulewski gave an interview to Juri Suhl that wasn't

11 See Hermann Langbein: *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation. Band 2*, Wien: Europa-Verlag 1965; Irmtrud Wojak: *Fritz Bauer: 1903–1968. Eine Biographie*, München: Beck 2009.

12 See David Szmulewski: *Zikhroynes fun viderstand in Oyshvits-Birkenau*, Paris: Cité Imprimée 1984, pp. 288ff.; Filip Gańczak: *Jan Sehn und die Ahndung der Verbrechen von Auschwitz. Eine Biographie*, Göttingen: Wallstein 2022, p. 170.

13 S. L. Shneiderman: »Photographs from the Auschwitz Hell«, in: *Congress Bi-Weekly* 32 (1965) 1, pp. 5-7, see p. 6.

14 See Szmulewski: *Zikhroynes fun viderstand in Oyshvits-Birkenau* (footnote 12), p. 16ff.

15 See Hauptstaatsarchiv Wiesbaden [HStAW], hhstaw_461_nr_37638--52_0263, David Szmulewski: Testimony Auschwitz Trial, July 13, 1961.

published until 1967. This interview seems to be the most detailed version of the Szmulewski narrative of taking the Sonderkommando photographs in Auschwitz II Birkenau.

The way journalist S. L. Shneiderman presented the Szmulewski narrative in a 1965 article published in the journal *Congress Bi-Weekly* suggests that it has become common knowledge that Dawid Szmulewski, »the personal security of Poland's Prime Minister, Jozef [sic!] Cyrankiewicz«,¹⁶ is the photographer of the Sonderkommando photographs. Shneiderman states how he had unsuccessfully tried to get an interview with Szmulewski for years.¹⁷ In all versions of the narrative, as well as in his autobiography, it is stated that Szmulewski was part of the roofer commando in Auschwitz and that this position enabled him to move between the *Stammlager* Auschwitz I and Auschwitz-Birkenau.¹⁸ The claim that Szmulewski was a roofer and therefore was able to move between the camps and could even be called into the Sonderkommando, if need be, plays an important role in the narrative. Szmulewski's position as a roofer would have enabled him to enter the restricted area of the Sonderkommando prisoners to repair a roof that the members of the Sonderkommando had deliberately destroyed for the sole purpose of getting Szmulewski access and opportunity to take the pictures.¹⁹ The survivor and roofer of the Auschwitz concentration camp, Mordechai Ciechanower, states in his autobiography that such freedom of movement for the roofers actually existed and that he himself visited the Sonderkommando area to talk to the members of the Sonderkommando.²⁰ According to documents in Auschwitz, Szmulewski was also a *Blockschreiber* – a »barracks clerk« – and therefore one of the more privileged prisoners.²¹ Both positions, together with his network of fellow re-

16 Shneiderman: »Photographs from the Auschwitz Hell« (footnote 13), p. 6.

17 See *ibid.*

18 See Szmulewski: *Zikhroyes fun viderstand in Oyshvits-Birkenau* (footnote 12), pp. 52ff.; Jury Suhl: »Underground Assignment in Auschwitz«, in: *id.* (ed.): *They Fought Back*, New York: Crown Publisher 1967, pp. 189-195, see p. 190; Shneiderman: »Photos from the Auschwitz Hell« (footnote 13), p. 7; Szmulewski: *Testimony* (footnote 15).

19 See Suhl: »Underground Assignment« (footnote 18), p. 190; Shneiderman: »Photographs from the Auschwitz Hell« (footnote 13), p. 7; Szmulewski: *Testimony* (footnote 15).

20 See Mordechai Chiechanower: *Der Dachdecker von Auschwitz*, Berlin: Metropol Verlag 2007, p. 163.

21 See Irena Strzelecka: »Männerlager in Birkenau (Bild)«, in: *Hefte von Auschwitz* 22 (2002), pp. 149-341, see p. 306.

sistance fighters from his time in the Spanish Civil War, might have enabled Szmulewski to move between the two camps, Auschwitz I and Auschwitz II Birkenau. In both the interview he gave Suhl in 1960 and the 1965 article by Shneiderman, which contains a third person narration by Erich Kulka, it is stated that the camera was found in the *Effektenlager* – the ›Kanada warehouses‹ – by members of the underground movement. Shneiderman even stated that the camera was a Leica with a telephoto lens.²² According to Suhl, the camera had been smuggled into the Sonderkommando inside a kettle full of liquid coffee substitute with a fake bottom.²³ In Shneiderman's version it ›was concealed inside a clay drain pipe [hidden amongst] other roofing materials‹.²⁴ In all versions, including Szmulewski's statement at the Frankfurt Auschwitz trial, he claimed to have photographed through a widened button-hole. In Suhl's version, it says that he photographed from the roof. Shneiderman, however, writes that Szmulewski photographed through the aforementioned hole in the roof.²⁵ In his statement for the Frankfurt Auschwitz trial, Szmulewski stated that only two of the photographs turned out good enough to be used; this refers to reproductions he was shown in Jan Sehn's publication from 1957.²⁶ In his article, Suhl declared that Szmulewski had shot three good photographs, making it very likely that Suhl himself changed the statements according to his knowledge from 1967 of three existing photographs.

In Shneiderman's version, the camera simply stayed in the crematorium, while in Suhl's version it was buried. The latter was confirmed in 1985 by the testimony of Sonderkommando prisoner Alter Fajnzylberg, who claimed to have buried it himself. The film was then smuggled out of the Sonderkommando. Also, according to Suhl, it was wrapped in a piece of rag and put into tar. Shneiderman wrote that it was put in the pants of a resistance fighter who carried it around for five days before giving it to Cyrankiewicz. All ver-

22 See Shneiderman: ›Photographs from the Auschwitz Hell‹ (footnote 13), p. 7; Suhl: ›Underground Assignment‹ (footnote 18), p. 190.

23 See Suhl: ›Underground Assignment‹ (footnote 18), p. 191.

24 Shneiderman: ›Photographs from the Auschwitz Hell‹ (footnote 13), p. 7.

25 See Suhl: ›Underground Assignment‹ (footnote 18), p. 192; Shneiderman: ›Photographs from the Auschwitz Hell‹ (footnote 13), p. 7; Szmulewski: Testimony (footnote 15).

26 See Szmulewski: Testimony (footnote 15).

sions end with Cyrankiewicz receiving the roll of film, writing a letter, and smuggling the film out of the camp to be developed in Kraków.²⁷

This narrative of Szmulewski's heroic picture-taking was widespread in early publications after the Second World War.²⁸ The Polish judge Jan Sehn, for example, included the story in his book that he based on the evidence he gathered in preparation of the Höss trial, *Concentration Camp Oświęcim-Brzezinka*.²⁹ Ota Kraus' and Erich Kulka's book *Tovarna na Smrt (The Death Factory)* used the narrative as well, starting with the fourth edition in 1956, which is not surprising, since Kulka had been the one telling Shneiderman this version of Szmulewski's story.³⁰

In 1961, during preparations for the Auschwitz trial in Frankfurt, Dawid Szmulewski stated that he had indeed taken the pictures,³¹ but he didn't go on to elaborate on the events. During the Frankfurt Auschwitz trial in 1964, in response to questioning, Alfred Wóycicki said that he had been able to clandestinely develop the film that held pictures taken by Szmulewski and showed the burning of bodies in Birkenau.³² While Wóycicki was asked to identify photographs showing the ramp in Auschwitz Birkenau – which I suggest might have been part of the *Auschwitz-Album* or the *Lily-Jacob-Album*³³

27 See Shneiderman: »Photographs from the Auschwitz Hell« (footnote 13), p. 7.

28 See Andreas Kilian: »Zur Autorenschaft der Sonderkommando-Fotografien«, in: *Lagergemeinschaft Auschwitz – Freundeskreis der Auschwitzer – Mitteilungsblatt* 35 (2016), https://lagergemeinschaft-auschwitz.de/wp-content/uploads/2013/07/MB_2016_01_neu_klein.pdf [accessed on 26.07.2023], pp. 9-19, see p. 11.

29 Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce (ed.): *Obóz koncentracyjny Oświęcim-Brzezinka: na podstawie dokumentów i źródeł/oprac. Jan Sehn*, Warsaw: Wydawnictwo Prawnicze 1956; English edition: Jan Sehn: *Concentration Camp Oświęcim-Brzezinka*, Warsaw: Wydawnictwo Prawnicze 1957.

30 See Ota Kraus/Erich Schön: *Továrna na smrt*, Prague: Čin 1946/1956; English edition: Ota Kraus/Erich Schön: *The Death Factory*, transl. by Stephen Jolly, Oxford: Pergamon Press 1966. The English edition names Szmulewski as the photographer.

31 See APMO, Oświadczenia tom 152, Nr inw./Nr ośw. 178547/3473, pp. 225-228, Copy of Szmulewski's testimony, February 26, 1962.

32 See the court hearing of the witness Alfred Wóycicki: Landgericht Frankfurt a.M.: 50. Verhandlungstag, 29.5.1964, *Vernehmung des Zeugen Alfred Woycicki*, p. 27, <https://www.auschwitz-prozess.de/resources/transcripts/pdf/Woycicki-Alfred.pdf> [accessed on 12.09.2023]

33 For further information on both the *Lily-Jacob-* and the *Auschwitz-Album*, see Tal Bruttman/Stefan Hördler/Christoph Kreutzmüller: *Die fotografische Inszenierung des Verbrechens. Ein Album aus Auschwitz*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2020.

–, the Sonderkommando photographs were not shown to him. Wóycicki nevertheless mentions Szmulewski's photographs and Szmulewski himself is asked to identify them.³⁴ This suggests that twenty years after the Holocaust and hundreds of kilometres from Auschwitz, the German judicial system needed the photographs to be authenticated by a witness.

In the 1970s, as Andreas Kilian observed, the narrative began to shift: Szmulewski was no longer stated to be the author of the clandestinely taken photographs from inside Auschwitz-Birkenau. Instead, Kilian pointed out that Szmulewski had become politically unacceptable due to a scandal and was forced out of Poland during the anti-Semitic sanctions in 1968.³⁵ Kazimierz Smoleń, the director of the Auschwitz Museum, stated in his 1961 book on Auschwitz that the photographs were taken by »anonymous members of the resistance movement«. ³⁶ The reason why the Auschwitz director broke with Szmulewski's narrative was most likely that, in 1960, the museum staff was shown a different version of the photographs that held new information about the circumstances of the picture-taking.

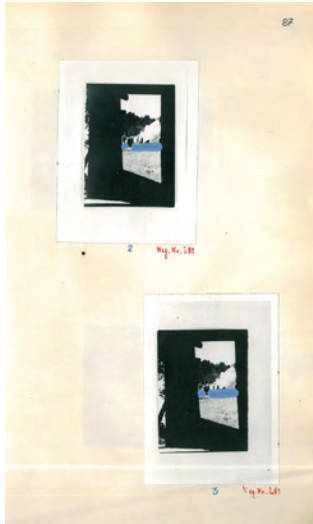
Władysław Pytlik, former head of a local Polish resistance movement based in Brzezinka and Kraków named PWOK,³⁷ came forward and showed his own copies of the clandestinely taken photographs (Fig. 1). His copies of the Sonderkommando photographs clearly showed that two of the photos were taken from inside a building through a door, depicting the burning of bodies by the Sonderkommando prisoners. The photograph that showed naked female prisoners walking through the woods was just a fraction of a larger image, which showed more woods and sky. A fourth photograph showed no actual scenery but only treetops and a piece of sky. As it turns out, Pytlik's photographs were the uncropped versions of the previously published photographs. Pytlik's version also showed signs of reoccurring reproduction.

34 See Szmulewski: *Testimony* (footnote 15).

35 See Kilian: »Zur Autorenschaft der Sonderkommando-Fotografien« (footnote 28), p. 14.

36 Kazimierz Smoleń: *Auschwitz 1940-1945*, Oświęcim: Wydawnictwo państwowego Muzeum 1961.

37 PWOK (Pomocy dla więźniom obozów koncentracyjnych) can be translated to »help for the prisoners in the concentration camps«. The organisation was not, as stated in the previously mentioned article, an international organisation, but a locally based one that stood in close contact with the Polish government in exile in London. For further information, see for example Henryk Świeboki: »Die lagernahe Widerstandsbewegung«, in: *Hefte von Auschwitz* 19 (1995), pp. 5-187, see pp. 155ff.



The edges of the photographs showed that these photographs were actually images that had been photographed on a dark surface. A closer look at the edges revealed that this process of copying the images by photographing them had occurred over and over again.

Pytlik allowed the museum's staff in Auschwitz to copy the photographs but kept his ›originals‹. To reproduce the photographs, the staff took pictures of Pytlik's paper copies on a white surface, thus again reducing both the quality and the size of the depicted scenery, making them unfeasible for publication or exhibition.

Fig. 1: Scan of Pytlik's photographs, reproduced by the staff of the Auschwitz Museum in 1960 and edited by the author due to ethical reasons. (Scan: APMO).³⁸

Pytlik's paper copies are interesting for numerous reasons. Most importantly, they show that two of the photographs – those which show the burning of the naked bodies – were taken from the inside of a building, contradicting the narrative that claimed Szmulewski was photographing from³⁹ or through⁴⁰ the roof of crematorium V. Furthermore, Pytlik's version, as well

38 The two photographs have a size of approximately 13x18cm and are glued to a white Din A4 paper sheet. In dealing with photographs of atrocity and their display, I am constantly confronted with the question of how and if I want to display or even reproduce the atrocity within these photographs. While I agree with Georges Didi-Huberman (Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, Munich: Wilhelm Fink Verlag 2007) in acknowledging both the singularity of the series as well as its importance as photographic evidence of the Holocaust, I decided to show the content of the photographs only when it strengthens my argumentation. In this case, the relevant information of the archival material is to show the practice of reproduction and its consequences for displaying and publishing the photographs. For an unaltered version of the photographs, see https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sonderkommando_photographs [accessed on 15.12.2023].

39 See Hermann Langbein: *Menschen in Auschwitz*, Wien: Europaverlag 1995, p. 380. Langbein states that an unknown prisoner took the photographs from the roof of a crematorium.

40 See Shneiderman: »Photographs from the Auschwitz Hell« (footnote 13), p. 7.

as the archival reproductions, shows how photographs were handled in resistance movements at the time. That is, the paper copies were photographed so that they could be smuggled in the form of film. That way, the risk of being caught with incriminating material was reduced.⁴¹

In 1985, after the death of her husband in 1984, Pytlik's widow, Danuta Pytlik, donated the paper copies of the photographs to the museum.⁴² Having these ›originals‹ in the museum's possession marked the beginning of a new era of displaying and publishing the Sonderkommando photographs, whereby the cropped versions began to slowly disappear from publications and exhibitions.

Defusing/Deescalating Frictions – A Praxeological Approach

While the appearance of the complete images through Pytlik's paper copies challenged the Szmulewski narrative, questions about the circumstances surrounding the photographs remained. If Szmulewski didn't know the position of the photographer, what part – if any – of his story is true? To unearth more information on these questions of how the pictures were taken, I took a closer look at the information about the camera itself.

On 4 September 1944, a *gryps*⁴³ – a letter that was clandestinely written in the Auschwitz concentration camp – was smuggled out. It was signed by ›Stalko‹ – the combined codename of Józef Cyrankiewicz (1911-1989), who was later the prime minister of Poland, and Stanisław Kłodziński (1918-1990). The *gryps* stated that a group of prisoners was able to take photographs within Auschwitz-Birkenau and even described the Sonderkommando photographs to a certain extent. Both historians and members of the resistance movement agree that this *gryps* was the one that was smuggled out of Auschwitz alongside the Sonderkommando photographs.⁴⁴ The fact that

41 See Janina Struk: *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London/New York: I.B. Tauris 2004, pp. 51ff.

42 See APMO, Fotografie 181 SYG F Stanisława Iwaszko: Zespół: Albumy fotograficzne, tom 181, p. 2.

43 The word *gryps* doesn't have an English translation, the German word for it however is ›Kassiber‹. The word *gryps* refers to a letter that is clandestinely written in a prison or a camp and smuggled to reach its destination either within or outside of the prison or camp.

44 See for example Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* (footnote 38), p. 32.

the letter contained information about what the photographs might depict, without mentioning too much detail, suggests that the undeveloped film had been smuggled out of the camp and the actual photographs had not been known to the underground movement within the camp.

In addition to the content of the photographs and the context of the picture-taking, the gryps also held information about the film, which allowed me to look for the type of camera that could have been used to take the Sonderkommando photographs. In the letter, the writers asked the resistance outside the camp for a certain type of film with a very specific negative format:

2. Urgent: As soon as possible, send two iron rolls of film for a photo camera 6x9. It is possible to take pictures. [...] Send the roll as soon as possible! Send these enclosed pictures to Tell [codename of Teresa Lasocka] immediately. – The enlarged picture can – we believe – be forwarded.⁴⁵

Using this information about the camera used to shoot the Sonderkommando photographs and the fact that it was operated with a roll film with the negative format of 6x9 cm, I started researching historical cameras of the time.⁴⁶ 120-roll film is a film with the width of approximately six centimetres and, according to my findings, there were two types of cameras that used that film at the time: the box camera and the folding camera. The 120 film thus could be used for different formats of negatives, ranging from 4x6 and 6x6 to 6x9, but also 6x17 as well as the even wider landscape/panorama format of 6x24 centimetres.⁴⁷ Instead of fixing an image on a glass plate, the small roll of film – a thin layer of film glued onto a layer of paper⁴⁸ – was put into one end of the camera and spread across the inner back side of the camera, so that the exposed film was spooled onto another role on the other side of the camera. Thus, a camera that would use a 6x9 negative would have a frame that would be even slightly bigger.

45 APMO, Ruch Oporu – II Syg D-RO. The English translation is my own.

46 I would like to thank photo historian and curator Christoph Kreutzmüller for the idea and encouragement to look for the camera in order to handle it and get a better understanding of the circumstances, thus giving me the initial idea that turned into my praxeological approach towards the Sonderkommando Photographs.

47 See Paul Lowe: *Die Geschichte der Fotografie. Von der Camera obscura bis Instagram*, München/London/New York: Prestel 2021, p. 110.

48 See *ibid.*

The 6x9 centimetre format that was mentioned in the gryps was used by certain models of both folding cameras and box cameras.⁴⁹ The more common of the two camera types was the box camera, and the first box cameras were built in America by Kodak in 1888, in order to introduce elastic film to a society that was used to photography on glass plates.⁵⁰

The concept was simple, making the camera easy to handle for amateurs and children. It also made the camera relatively cheap, so that members of the general public – no matter how young or old – could use it successfully. The box cameras were even advertised as *Volkskameras* 'people's cameras' and their handling described as 'child's play' or *kinderleicht*.⁵¹ Between 1930 and 1944, approximately 19 brands produced 56 models that used 120-roll film with the 6x9 negative format. The price ranged between four⁵² and 15 Reichsmark.⁵³ Thus, as a result of its easy handling and affordable price, the box camera became the most common camera model used in the German Reich. Because of both the format of the 120-roll film and the required focal length, box cameras using the 6x9 centimetre negative format have a similar size.

The second type of camera that used a roll film with a negative of 6x9 centimetres at that time was the folding camera. Other than the box camera, with which you could only choose between normal and longer exposure times, folding cameras like the Agfa Billy-Record models that were produced from the 1930s on had three parameters that could be altered: exposure time and the width and distance of the lens (focal length). Of course, these models

49 For my research on historical cameras I used internet-based museum archives, such as the archive of the German Camera Museum (<https://kameramuseum.de/a-z/>), Lippisches Kameramuseum (www.lippisches-kameramuseum.de/).

50 See Hans-Dieter Götz: *Box-Cameras Made in Germany. Wie die Deutschen Fotografieren lernten*, Gilching: Verlag für Foto, Film und Video 2002, p. 8.

51 See Heinz F. W. Mänz: *Kinderleicht geht's mit der Agfa-Box*, Frankfurt Main: Umschau-Verlag 1951.

52 The price battle on box cameras started with a PR stunt by the German camera company Agfa in 1932. When Agfa developed their own 120 film, they had to find a way to sell the film. Agfa advertised that they would give a box camera – as a 'prize' – to each person who gave them four Reichsmark coins whose individual letter engravings together spelled out the name of the company: »A – G – F – A«. In the end, there was a long waiting period for the very cheaply produced cardboard *Preisbox*. When the success of the campaign became obvious, other companies followed the example in the same year. For further reading, see Götz: *Box-Cameras Made in Germany* (footnote 50), p. 20–24.

53 For further reading on prices of different box camera models, see *ibid.*

were more complex and therefore more difficult to handle. The higher quality was also reflected in the price. For example, the Agfa Billy Record model 6.3 (manufactured sometime between 1933 and 1949) cost between 35 and 39 Reichsmark. It is safe to say that due to their higher cost, these cameras were not as widespread as the box cameras and that fewer of them would be likely to end up in the *Effektenlager* in Auschwitz, where the personal effects of the prisoners were collected. Thus, the possibility of finding a box camera was higher than that of finding a folding camera.

In the journal article *Photographs from the Auschwitz Hell*, Shneiderman stated that Erich Kulka – Auschwitz survivor, friend of Szmulewski's and author of the book *The Death Factory* – specifically told him that Szmulewski had taken the photographs with a Leica camera »with a telescopic lens«. ⁵⁴ Alter Fajnzyblberg, ⁵⁵ a member of the Sonderkommando, also referred to the camera as a Leica model. Leica, as a company, never produced a camera that used a roll film with a negative format of 6x9 centimetres. ⁵⁶ Telephoto lenses were rare at the time and didn't operate with cameras that used the negative format given in the gyps.

Knowing this about the camera types, I experimented with a few historical cameras myself in order to try to unearth the »tacit knowledge« of how the Sonderkommando photographs might have been taken. In doing so, I faced some challenges:

Both camera types, the box camera (Fig. 2 & 3) as well as the folding camera (Fig. 4 & 5), have viewfinders that use mirrors, which means that the photographer has to hold the camera approximately in front of their stomach to be able to see the scene through the viewfinder. In addition, what they see through the viewfinder is mirror-inverted, making it even harder to aim. I knew that the actual picture-taking with these historical cameras was even more difficult in the past. Today's role films are much more sensitive than the role film available in the 1930s and 1940s. Yet those films were still fast enough to allow for handheld photography, even though due to relatively low shutter speeds, the photographer still needed to stand and hold the camera still. The Agfa Billy-Record 7.7 (Fig. 4 & 5), for example, was able to shoot at

54 Shneiderman: »Photographs from the Auschwitz Hell« (footnote 13), p. 7.

55 He also uses the spelling »Feinsilber«.

56 During my research, a staff member of the Leica archive assured me, in an email, that Leica never produced a camera using a 120-roll film; see Email from personal archive of Ramona Bechauf, 04.05.2022, unpublished document.

1/25th, 1/50th and 1/100th of a second. Box cameras of the time (Fig. 2 & 3) had a shutter speed ranging from 1/25th of a second to 1/40th of a second. I was advised by someone to hold my breath while aiming and pressing the release button in order to keep the camera still. With some models, like the Agfa Box 44 (the *Preisbox*), the shutter speed was even trickier for inexperienced photographers, since one can easily mistake the switch to change the shutter speed from short term to long term - meaning manual exposure. Using the latter, might lead to exposing the film longer than needed.⁵⁷

To take another picture one must spool the film and check a little red window in the back of the camera for the next number to appear. The number indicates which photograph is being taken. If the number indicates 5, it's the fifth photograph in the roll. The photographer has to know that on a 120-roll film they can take eight pictures in the format of 6x9 centimetres. I also found that checking said number in the red window is even more complicated in very bright or very dark surroundings.



Fig. 2 & 3: Agfa Box 44 Preisbox, measuring 11x9x14 cm (Photo: Ramona Bechauf).

⁵⁷ For an impression of how the box camera (Fig. 2 & 3) works and the film is loaded, see <https://www.youtube.com/shorts/XNDEVzuBm4k> [accessed on 22.05.2023]. As a reference on how the folding camera (Fig. 4 & 5) was meant to work, see the advertisement from the 1930s: <https://www.youtube.com/watch?v=W6AoKb8jc2M> [accessed on 22.05.2023].



Fig. 4 & 5: Agfa Billy-Record 7,7, measuring 8x16x13 cm (Photo: Ramona Bechauf).

Handling both cameras myself, I found that it is also impossible to conceal the camera and operate it at the same time. Even if someone was able to operate it with just one hand – which I tried but didn't achieve – I argue that it is not possible to conceal it at the same time.

Furthermore, given the size of the camera, along with the difficulties and the amount of time it takes to aim at a subject and especially to spool the film and check the tiny red window in order to take a second picture it is highly unlikely, if not impossible, that the picture-taking could have been achieved single-handedly. The series itself, with the two sets of two photographs that follow each other, suggests that the pictures were taken right after another.⁵⁸

What soon becomes obvious is that it would have been extremely difficult for the lenses of either camera type to have been poked through an enlarged button hold. Given the size of the cameras, it would have been equally challenging to conceal them underneath a jacket while photographing.

⁵⁸ Scholars agree that the photographs were taken in a short period of time; see for example Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* (footnote 38), p. 27ff.

Conclusion

In view of the abovementioned complications associated with using historical cameras, it is likely that hiding a camera from the SS men – both on the ground as well as in the watch towers – would have been difficult for a single person. Having used the historical cameras myself, I find that Alter Fajnzylberg's statement seems more plausible: As a surviving member of the Auschwitz Sonderkommando, he claimed that the process of the picture-taking was in fact a collective venture, and therefore a group effort. In an interview, he told the staff of the Auschwitz Museum that a Greek Jew named Alex pushed the release button, but that an entire group of Sonderkommando members actually helped so that Alex was able to take the pictures. He also stated that the group chose Alex to be the photographer because he was the only one of them who knew how to operate a camera.⁵⁹

This praxeological approach helps to substantiate my hypothesis that the Szmulewski narrative is most likely false. Handling the historical cameras reveals that the act of picture-taking was likely a collective effort. Therefore, the narrative surrounding Dawid Szmulewski appears puzzling. While Judge Jan Sehn was not interested in the photographer of the images he used as evidence, the German judiciary was very interested in the question of their authorship. I would argue that in 1940s Poland there was no need to prove the Nazi crimes committed in the German extermination camps in that country. However, the German trials of the mid-1960s relied on witness testimonies regarding the authenticity of the photographs due to the fact that the Holocaust was historically, figuratively and geographically separated from this trial. Szmulewski, as stated above, knew enough about the circumstances of the photographs so that his story – that is, the narrative that revolved around him taking the photographs – was credible at a time when only the cropped versions were known. His role as a political figure, as the head of security for the Polish prime minister, who happened to be the former leader of one of the resistance movements that had smuggled the photographs out of the camp, made him a credible witness.

As I show here, the Sonderkommando photographs contain imbedded knowledge, first in their different versions and second in the practice of picture-taking itself. Through a praxeological approach that involved find-

59 See APMO, 168048/2617 Tom 114, Alter Fajnzylberg: Oświeadczenia, pp. 56–59.

ing the historical cameras and then operating them myself, I was able to reveal ›tacit knowledge‹ about the circumstances of the photographs. I believe that this method allows us to shift towards a multi-perspective narrative on agency and collaboration between different resistance groups within the Auschwitz concentration camp. Consequently, I suggest employing the praxeological approach demonstrated above when dealing with historical photographs, at least whenever possible.

A - Z des Kuratierens

Ein unvollständiger Bericht aus der Praxis

Der Begriff des Kuratierens wird geradezu inflationär verwendet. Seine Bedeutungen rangieren von der Pflege von Sammlungen über das Entwickeln von Ausstellungsinhalten und dem Platzieren im Ausstellungsraum bis hin zur Gestaltung verschiedener Veranstaltungsformate und dem Zusammenstellen bereits vorhandener Inhalte. Nicht nur Ausstellungen, auch Konzerte, Flyer, Webseiten und vieles mehr werden kuratiert. Schon allein für den Ausstellungsbereich ist es schwer, die Tätigkeit des Kuratierens genau zu bestimmen. Welche Aufgaben zählen dazu und welche nicht? Die kuratorische Praxis ist ein kollaborativer Arbeitsprozess, der auf Erfahrungswissen zurückgreift und meist innerhalb institutionalisierter Strukturen verläuft. Wir haben uns nach jenen verborgenen und selbstverständlichen Praktiken des Kuratierens umgeschaut, die sich lohnen, einmal genauer in den Blick genommen zu werden, und daraus eine Enzyklopädie zusammengestellt.

Dabei erlaubte uns das enzyklopädische Format eines ›A bis Z‹, das erstmals und fortlaufend auf unserem Blog *Wie Wissen ausstellen?* erschienen ist, die kuratorischen Praktiken sowohl in einer der Tätigkeit innewohnenden Zufälligkeit als auch in einer bestimmten Systematik anzuordnen. Anhand von 26 Begriffen wurden facettenreiche und zuweilen auch abseitige Blicke auf das Kuratieren geworfen. Die hier gemachten Beobachtungen über kuratorische Techniken und Praktiken, Materialitäten und Spannungsfelder des Kuratierens speisen sich aus den konkreten Praxiserfahrungen, die wir in verschiedenen Kooperationsmuseen und -institutionen gesammelt haben und die ein wesentlicher Teil der Forschung am Kolleg waren. Dabei sind die Berichte und Erfahrungen aller Kollegiatinnen ebenso wie jene von assoziierten Wissenschaftler:innen eingeflossen.

Daniela Döring und Johanna Strunge

A**Anpassen**

//Es könnte auch anders kommen. Das Objekt, das wir unbedingt haben wollten, klappt nicht. Die Person für den Audio-Kommentar hat kurzfristig abgesagt.//Die finanziellen Mittel reichen nicht für die favorisierte Lösung.//Eine neue Information aus der Gebäudesanierung wirft die Zeitplanung um.

Kuratieren ist das ständige Umdisponieren und Einpassen einer Vorstellung im Kopf an die Bedingungen und Möglichkeiten der Realität. Es ist eine permanente Veränderungs- und Aktualisierungsarbeit, die einerseits davon gekennzeichnet ist, dass die kuratorische [-> **Vision**] an die Gegebenheiten angenähert und adaptiert wird, zuweilen gehen konzeptionelle Ideen sogar ganz verloren. Andererseits ist diese Vision selbst natürlich nicht stabil. Vielmehr werden – ausgehend von den theoretischen Grundkonzeptionen – zunächst durch gemeinsame Diskussionen und Überlegungen kollektive Vorstellungen und Formen erarbeitet, die konsensfähig sind. Diese Offenheit muss ausgehalten, vielleicht sogar ausgesessen werden, bis sich die Situation soweit konkretisiert und ihre materiellen Anforderungen formuliert hat.

Daniela Döring

B**Beginn**

So vielfältig der Beginn einer Ausstellung sein mag – etwa als Initiative einer Einzelperson von »außen«, ein Jahrestag eines Ereignisses oder als kollektiver Gedankenaustausch eines ganzen Teams – der Beginn der kuratorischen Tätigkeit für eine Ausstellung ist immer auch ein Suchprozess. Die Suche beginnt im Kopf, am PC, in Büchern und im Depot, im Gespräch mit anderen und/oder allein am Schreibtisch vor einem noch ziemlich weißen Blatt. Eine Suche nach Objekten, nach ersten Ideen, Allianzen, möglichen Vorarbeiten oder anderen Projekten zum Inspirieren oder Abgrenzen. Wenn so das kuratorische Arbeiten beginnt, was lässt sich daraus über seinen Kern ableiten? Kuratieren ist das Ernstnehmen einer vagen Idee und das Zusammenführen verschiedenster Gedanken, Geschichten, von Menschen und Dingen. Es ist ein Schritt ins Ungewisse: Am Anfang stehen die Kurator:innen oft mit ihrem eigenen Unwissen und ihren Un-

sicherheiten. Auch wenn natürlich immer offene Fragen und Lücken bleiben, rücken diese im Verlauf des kuratorischen Arbeitsprozesses zugunsten von immer mehr Antworten in den Hintergrund [-> **Nicht-Kuratieren**].

Johanna Strunge

C

Chapeau!

»Da ist dir ja ein echter Coup gelungen!«, meinte neulich eine Kollegin zu mir. Ein Zufallsfund im Archiv, eine unerwartete Verbindung, eine wichtige Zusage – diese kleinen Erfolge motivieren und erfreuen die kuratorische Arbeit ungemein. Auf Augenhöhe formuliert wirkt dieser empathische Ausdruck ermutigend und ermächtigend. Das kollegiale Lob im Arbeitsprozess lässt auf die spätere Anerkennung durch eine größere Öffentlichkeit hoffen, sobald die Ausstellung steht. Wichtiger aber scheint das Bestärken des [-> **Gefühls**]: Es wird gut werden, es kann funktionieren! Die Idee materialisiert sich und wird durch eine Mischung aus zufälliger Passung und genauer Planung konkreter. Der anerkennende Ausruf »Chapeau!« ist die Übersetzung einer galanten Geste – nämlich: Ich ziehe meinen Hut vor dir. Er zeichnet damit nicht nur die Leistung der angesprochenen Person, sondern – als Ausdruck von gelehrter Bildsamkeit – zugleich auch die Absender:in aus.

Daniela Döring

D

Durchsetzen

//In der letzten Sitzung des kuratorischen Teams fällt mir auf, dass vor allem die beiden leitenden Personen miteinander sprechen.//In einer anderen Runde ist das ganze Team einer Meinung, doch die Projektleitung muss noch in langwieriger Diskussion und mit vielen Argumenten überzeugt werden.//Eine interne, aber hochschulöffentliche Veranstaltung dient dazu, das Ausstellungskonzept vorzustellen und mit Studierenden zu diskutieren.

Kuratieren scheint eine Menge Überzeugungsarbeit zu benötigen. Diese ist sowohl an potenzielle Sponsor:innen, Politiker:innen und Vertrags- sowie Kooperationspartner:innen adressiert als auch nach innen gerichtet, an die übergeordneten Leitungsgremien, an andere Abteilungen und am

Projekt beteiligte Mitarbeitende. Dabei ist die Tätigkeit, etwas durchzusetzen, stets an den Status und die Funktion der Akteur:innen gekoppelt. Die Gestaltungsmöglichkeiten sind sehr vom Machtgefüge und den sich darin entfaltenden Hierarchien abhängig. Wer spricht wie lange? Wie viel zählt eine Meinung? Wer hat die Entscheidungshoheit? Diese Hierarchien werden in der kollektiven Arbeit oftmals ausgeblendet und Augenhöhe suggeriert. Durchsetzen meint nicht nur das Agieren mit oder gegen Entscheidungen »von oben«, sondern vor allem das Herstellen von Konsens – freilich dies innerhalb von Macht- und Verwaltungsstrukturen. Kuratieren lässt sich als eine Praxis der Anerkennung verstehen, die nach innen und nach außen erkämpft, sichtbar gemacht und durchgesetzt werden muss.

Daniela Döring

E

Extern/Intern

Kurator:innen sind im besten Falle auch Mediator:innen. Ihre Aufgabe besteht – vor dem Hintergrund, dass Museen heutzutage diverser sein wollen und sollten, als sie es oft sind – gerade darin, verschiedene Stimmen und Personen ins Museum zu holen. Ein Anspruch, der in der Praxis einige schwierige Fragen der Umsetzung bereithält. Wen gilt es einzubeziehen, zu welchem Zeitpunkt, für was genau und für welche Gegenleistung? Konkrete Vorstellungen kollidieren zuweilen miteinander, auch weil solche Kooperationen oft vor dem Hintergrund einer gewaltvollen Geschichte stattfinden: Oft sollen gerade jene Menschen ins Museum eingebunden werden, die lange aus Sammlungen und Ausstellungen ausgeschlossen oder abwertend dargestellt wurden [-> **weiß sein**]. Kritische Stimmen innerhalb der Institution wie auch unter den potenziellen Kooperationspartner:innen haben das heute im Kopf und fordern eine Museumspraxis, die langlebige Zusammenarbeiten zwischen internen und externen Akteur:innen gestaltet, die Außenstehende frühzeitig in Projekte einbindet, die Gestaltungsspielraum für kritische Teilhabe schafft und die die Arbeit der Externen (auch die emotionale) gebührend entlohnt. Eine solche kuratorische Praxis führt – so ist zu hoffen – zu einer anderen Verteilung von institutioneller Macht und verschiebt die Grenzen zwischen Innen und Außen.

Johanna Strunge

F

Faszination

//Mein Vortrag zu einem Sammlungsobjekt wird als lakonisch bezeichnet, ich frage mich, was das heißen mag: kurz und treffend oder distanziert, untertreibend, ironisch?//Anleitung zu einem alternativen Objekttext: »Kann enthalten, was daran für dich als Kuratorin schwierig oder herausfordernd ist und/oder was du faszinierend daran findest«.

Die ›Aura des Objekts‹ prägt nach wie vor die Museumsdiskurse, ob affirmativ oder in der Kritik [-> **In Kritik geraten**]. Aus meiner kuratorischen Praxis heraus weiß ich, dass Objekte nicht ›für sich sprechen‹ und sich deren Bedeutung verändert, wenn sie in die Sammlung gelangen. Von den Dingtheorien haben wir analytische Methoden gelernt, um Aussagen über Produktion, Eigensinn, kulturelle Bedeutungen und Erwerbskontexte zu machen. Wir halten die Rezeptionsmodi im Auge, haben die Rückkehr des ›Staunens‹ zur Kenntnis genommen und achten auf Wissen und Erleben in Ausstellungen. Wenn Objekte erforscht oder ausgestellt werden, müssen sie faszinierend sein – für Wissenschaftler:innen, Kurator:innen, Besucher:innen. Es gibt aber viele Museumsobjekte, die einfach keine Faszination auslösen. Sie sehen abgenutzt, abstrakt, fad, fragmentarisch, trocken oder verwest aus – im Vergleich zu den Materialien, Werken und Bedeutungen, die sie repräsentieren. Die fehlende Faszination in der Anschauung kann dann nur durch die Herstellung von Authentizität wettgemacht werden. Das Original wird erst durch die Akteur:innen, Erzählungen und deren Leerstellen interessant. Die fehlende Faszination des Objekts könnte Formate lakonischen Kuratierens hervorbringen. Das hieße, den mangelnden Glanz hervorzuheben und das mangelnde Verständnis für Objekt und Sammlung eigens zum Thema zu machen. Und auf diese Weise die Herausforderung des Kuratierens zu hinterfragen, dass nämlich im Modus des Ausstellens, dem Display, alles faszinieren muss!

Susanne Wernsing

G

Gefühl

//Die Gestalterin findet es ehrlicher, keine vermeintlich authentische Situation zu rekonstruieren, sondern die Objekte aus ihrem Kontext zu nehmen und aufweißen,

neutralen Flächen auszustellen. Eine Person aus dem kuratorischen Team erklärt, dass dann der Raum an Kraft verlöre. Ein andere wiederum meint, wir liefen Gefahr, die Sache zu romantisieren. Die Person entgegnet: »Das siehst DU darin, ich sehe darin etwas anderes, wir haben unterschiedliche Assoziationsketten.«

Kuratorische Praxis findet vor dem Hintergrund der eigenen Erfahrungen und Vorstellungen statt. »Ich habe das Gefühl ...«, »Meine Beobachtung ist ...« oder »Auf mich wirkt das wie ...« sind Redewendungen, die unheimlich oft zur Sprache kommen. Emotionsarbeit scheint ein maßgebliches Instrument oder eine Methodik zu sein, um Entwürfe diskutieren, beurteilen, verwerfen oder vorantreiben zu können. Nicht selten stehen subjektive Erfahrungshorizonte, das Bauchgefühl oder auch verschiedene Perspektiven und Optionen für eine Entscheidung nebeneinander im Raum. Dabei geht es nicht nur darum, inwiefern die eigene Empfindung die »richtige« ist, sondern auch darum, welche Gefühle und Effekte bei den Besucher:innen [-> **you**] hervorgerufen werden (sollen). Die direkte Verbindungslinie, die damit von den kuratorischen Mitgliedern auf die Besucher:innen gezogen wird, wird freilich dann problematisch, wenn es sich etwa um ein weißes oder homogenes Team [-> **weiß sein**] handelt. Denn diese subjektivierende Praxis tritt im Verlauf der Realisierung der Ausstellung immer stärker in den Hintergrund. Bei der Diskussion jedoch, welches Gefühl den – und welchen – Besucher:innen zumutbar ist, müssen sehr wohl verschiedene Lebensrealitäten imaginiert werden. Und hier sind wiederum ganz unterschiedliche Ansprüche und auch Ängste zu finden: von einer möglichen Über- oder Unterforderung der Besuchergruppen über das Maß, Kritik zu üben, ohne sich selbst in die Kritik zu bringen, bis hin zu einer gewissen Konsumierbarkeit der Ausstellungsinhalte.

Daniela Döring

H

Handschuh

//Museum im Corona-Lockdown: Sechs Kurator:innen nehmen uns per Video mit in die Sammlung und stellen die Geschichten hinter ihren Lieblingsobjekten vor. Sie tragen blaue Handschuhe und fassen die Objekte doch kaum an.//Beim Depotrundgang erfahre ich, dass viele der Objekte mit Pestiziden behandelt sind und dass das Tragen von Handschuhen meinem Schutz dient.//Sept. 2020: Ein Mann läuft ruhig, aber bestimmt aus dem Museumsgebäude. In seinen handschuhlosen Händen hält er behut-

sam eine kleine Statue, die er aus dem Museum entwendet hat: »Nous la ramènerons à la maison.« (Wir werden sie nach Hause bringen.)

Neben dem akademischen Hintergrundwissen, das viele Kurator:innen aufgrund ihrer Ausbildung mitbringen, verlangt das Kuratieren außerdem ein Wissen der behutsamen Handhabung der Museumsdinge; Dinge, die zum Teil hunderte Jahre alt, oft fragil und ständig in Gefahr sind, von Schädlingen befallen zu werden. Neben dem Anfassen mit Handschuhen erfordert ein sensibles *object handling* eine kontrollierte Langsamkeit der Bewegung, schützende Kissen und säurefreie Papiere [-> **Papierkorb**] sowie ein Bewusstsein für die das Objekt gefährdenden Konditionen im Ausstellungsraum – Licht und Feuchtigkeit. Der Handschuh als Metapher für eine vorsichtige Praxis lässt sich aber auch auf weitere Teile der kuratorischen Arbeit übertragen. Vom Zuschnitt des Themas, der Reflexion von Ein- und Ausschlüssen [-> **Extern/Intern**] über eigene Positionierungen bis hin zur Wahl der Worte und Begriffe im Ausstellungstext will die kuratorische Praxis im Idealfall eine sorgfältige und achtsame Tätigkeit sein. Im Sinne einer solch achtsamen Praxis lässt sich jedoch auch fragen, wer darüber bestimmt, was schützenswert ist. Denn im europäischen Kontext ist unter der Idee des Schutzes immer wieder auch das Aneignen von und Intervenieren in Kulturen kaschiert worden.

Johanna Strunge

I

In Kritik geraten

//Ein Poster der Museumssommerkampagne wird nach massiver Kritik in den sozialen Medien zurückgenommen.//Einige Museumsmitarbeiter:innen vermissen bei manchen ihrer Kolleg:innen Kritikfähigkeit. Zu einer Aussprache darüber kommt es aber nicht.//Aktivist:innen der Black-Lives-Matter-Bewegung bewerfen das Museum mit Farbbeuteln, ein Schriftzug zielt den Boden: »This is not enough«.

Museen und ihre Ausstellungen geraten ständig in Kritik. Lange wurde in diesen Kontexten vor allem das Scheitern solch kritischer Anstöße betont: Ein Farbbeutel am Museum wird übermalt. Eine in Kritik geratene Sommerkampagne wird zwar aus dem Netz genommen, zieht aber keinerlei grundsätzliche Debatten oder gar strukturelle Veränderungen nach sich. Zugleich lässt sich der Wandel vieler Museen, wie er in den letzten Jahren mit Blick

auf Themen wie Inklusion, Gender und Dekolonialisierung stattgefunden hat, nicht ohne diese Kritik verstehen. Kurator:innen gehören heute immer wieder zu den Sympathisant:innen dieser Kritik oder sind selbst Aktivist:innen [-> **TURN it upside down**]. Und dennoch – so zeigt unsere Erfahrung aus der Praxis – bleibt das Szenario des In-Kritik-Gerats ein höchst sorgenvolles. Kritisiert zu werden ist kein willkommener, sondern ein angstbesetzter Zustand, der tunlichst vermieden werden sollte. Das ist einerseits verständlich, andererseits doch auch bedauerlich. Denn um gewagte Thesen, gesellschaftliche Diskussionen, Partizipation und nicht zuletzt Innovationen voranzutreiben, braucht es Diskussionen und ernstgemeinte Kritik. Wenn das Museum diese nicht vermeiden würde, sondern sich verstärkt als Ort für ein ›In-Debatten-Sein‹ verstünde, ließe sich dann vielleicht auch der – oftmals negativ konnotierte – Begriff der Kritik aufwerten und positiv wenden?

Johanna Strunge und Daniela Döring

J

Jubiläum

Die Gründe und Anlässe, eine Ausstellung anzugehen, sind vielfältig: Nach- oder Vorlässe, Neuzugänge und Wiederentdeckungen, Restaurierungs- oder Forschungsprojekte [-> **Beginn**]. Obwohl die Wissenschaftsgeschichte die singulären Ereignisse und großen Erfolge einzelner – meist weißer männlicher Genies – längst verabschiedet hat, erfreuen sich Jubiläen, Jahres- und Todestage weiterhin großer Beliebtheit und werden zunehmend, aber noch zu selten durch Jahrestage für demokratische und soziale Umbrüche ergänzt. Kuratorische Praxis ist demzufolge eine Arbeit am, mit und zuweilen gegen den Kanon. Welches Thema ist es wert, ausgestellt zu werden [-> **Konkurrenzen**]? Wo kann ich auf viel Resonanz hoffen? Wann habe ich geradezu die Verpflichtung, auch etwas zu präsentieren? Die Crux besteht nun darin, dass kuratorisches Arbeiten einerseits massiv darauf angewiesen ist, was bewahrt und gesammelt wurde, also auf kanonisiertes Wissen und Objekte zurückgreift. Andererseits ist es gerade auch ein Mittel, zu hinterfragen, was zu einer bestimmten Zeit als bewahrungswürdig galt und gilt, durch intensive Recherchen neue Quellen und Material freizulegen und damit den Kanon zu gestalten und auch zu verändern.

Daniela Döring

K

Konkurrenzen

//Die Wissenschaftsabteilung eines niederländischen Museums lädt Michael Rothberg ein, mit ihnen gemeinsam zu denken. Rothberg sagt zu und stellt seine Ideen zum multidirektionalen Erinnern vor: In vielen Gesellschaften würden verschiedene historische Ereignisse zueinander in Konkurrenz gestellt – entweder wird der Holocaust ausreichend gewürdigt oder die Sklaverei. Rothberg problematisiert das als falsche Konkurrenz.

Im Museum beobachte ich einen permanenten Mangel – Mangel an Zeit, an Geld, an Personal und auch ganz wesentlich an Raum. All das führt dazu, dass verschiedene Anliegen und Themen um Bearbeitung und Ausstellungsfläche konkurrieren. Können wir uns auch der Geschichte der Ausbeutung von Minenarbeiter:innen widmen oder konzentrieren wir uns auf Plantagenarbeit? Letztlich trifft diese Problematik den Kern kuratorischer Arbeit: das Entscheiden für etwas, Aussortieren von anderem, eben das Selektieren und Priorisieren. Braucht es in Ausstellungen also gerade die Konkurrenz? Ja und nein! Einerseits gehört zum Kuratieren und auch dem vorangestellten Sammeln das Nebeneinanderstellen, in Konkurrenz setzen und das Entscheiden. Andererseits braucht es gerade für eine kritische kuratorische Praxis einen Moment des Verharrens und Hinterfragens dieser Ökonomien. Wie kann es sein, dass wie in Rothbergs Beispiel zuweilen sogar Holocaust und Sklaverei in einen Wettbewerb gestellt werden? Wieso setzen wir a mit b in Konkurrenz, aber nicht mit c? Welche Kapazitäten haben wir (wirklich)? Und schließlich: Wie ließen sich diese Konkurrenzen nicht nur aushalten, sondern sichtbar machen, anstatt sie zum großen unsichtbaren – quasi natürlichen – Bestimmungsfaktor des Kuratierens zu machen?

Johanna Strunge

L

Listen

//Die Leistungsverzeichnisse sind jetzt nochmal ein Kraftakt: Sämtliche Maße, Informationen und Materialeigenschaften müssen von uns geprüft werden, bevor die Ausschreibungen raus können.//Die Objektlisten sind nicht kompatibel. Mit sehr viel Aufwand werden neue Tabellen angefertigt, die für die weiteren Leihvorgänge z. B.

nach Sammlungen sortiert werden können. // Ich finde partout meinen Notizzettel nicht mehr, auf dem ich mir eine mündliche Absprache notiert hatte.

Listen sind in der kuratorischen Praxis zentral. Die Formate reichen von Aufzählungen auf losen Blättern über Tabellen, Zeitpläne, Protokolle und laufende Dokumente bis hin zu Verzeichnissen und Registraturen. Oftmals sind die Dateien mit dem datierten Stand der Überarbeitung gekennzeichnet oder bilden in verschiedensten Versionen eigensinnige Gewächse in digitalen Ordnerstrukturen. Ihre Hauptfunktionen sind Übersicht und Kontrolle, sie sind aber auch Erkenntnismedium, Wissensspeicher und Grundlage für anschließende Auftragsarbeiten. Seitenlange Kostentabellen mit verschiedensten Optionen sind zuweilen Gebilde, die nur von professionellen und sorgfältigen Bearbeiter:innen im Griff gehalten werden können. So manches Mal können Listen ihr Ordnungsversprechen jedoch nicht einhalten. Sie veralten rasch und müssen permanent aktualisiert werden [-> **Anpassen**]. Oftmals wird die einmal für einen bestimmten Zweck gewählte Standardisierung und Formatierung bei konzeptionellen Änderungen für kommende Arbeitsschritte gänzlich inkompatibel [-> **Sonderfall**]. Die ideale Tabelle muss operationabel für alle weiteren Übersetzungsarbeiten sein und sehr weit in die Zukunft vorausgedacht werden.

Daniela Döring

M

Moods

// Im Sitzungsraum hängen in einer Ecke zwei Reihen Ausstellungsansichten an der Wand. Die mit blauem Klebeband befestigten Farbkopien im A4-Querformat zeigen drei Räume der Ausstellung Weltwissen, zwei Ansichten des Nasspräparateregals im Berliner Naturkundemuseum und weitere Ausstellungen des Dresdener Hygienemuseums.

Ausstellungsmacher:innen greifen häufig auf bereits existierende Schauen, Vorbilder und Beispiele zurück. »In jenem Museum ist das so oder so gelöst worden«, »das hat mich begeistert« oder »so soll es bei uns auf keinen Fall aussehen«. Moodboards kommen aus dem Grafikdesign-Bereich und sind eine Ansammlung von Ideen, Bildern und Inspirationen. Als visuelle Puzzles mögen sie im Kleinen schon eine kuratorische Praxis sein. Im englischen Begriff *mood* steckt zugleich die Stimmung, und so lässt sich die Arbeit mit

Moods als assoziatives Einkreisen von imaginären Bildern [-> **Gefühlen**] und Formen beschreiben. Im Transformationsprozess von der Theorie in die Praxis nehmen Moods eine wichtige Funktion ein. Im Pitch der Gestalter:innen, in der ersten Entwurfsphase der Raumbilder oder in Diskussionen des kuratorischen Teams wird oftmals mit populären Bildern gearbeitet. Sie sind ein Verständigungsmedium und gleichzeitig wird mit ihnen gerungen. Denn die Ausstellung sollte so originär wie möglich wirken. Kuratorische Praxis ist daher auch eine Praxis des Plagiiens, die später nicht mehr als solche erkennbar sein soll [-> **Nicht-Kuratieren**]. Nur ein einziger Ausstellungskatalog ist mir bekannt, der die Vorbilder der Ausstellungsgestaltung gewissermaßen als Plagiat-Vorlagen mitbenennt: *Alles nur geklaut?! Die abenteuerlichen Wege des Wissens* (LWL-Industriemuseum 2019).

Daniela Döring

N

Nicht-Kuratieren

//Ich habe die Aufgabe, multiperspektive Audio-Kommentare für die Ausstellung zu kuratieren. Ich frage verschiedene Personen ganz spezifisch an und eruiere, ob sie zu sagen bereit sind, was ich in etwa hören möchte. Nachdem sie auf meine Bitte hin einen schriftlichen Text verfasst haben, überarbeite ich diesen und mache redaktionelle Vorschläge. Auch im Aufnahmestudio gibt es noch zahlreiche Änderungen. Am Ende steht eine – hochgradig inszenierte – Minute O-Ton einer Person, während der kollektive Aushandlungsprozess verschwunden ist.

Das Kuratieren ist eine Tätigkeit, die ihre eigene Praxis des Hervorbringens und Produzierens von Ausstellungsinhalten oft verschweigt oder unsichtbar werden lässt. In dieser Eigenschaft, alle Spuren des langen und mühsamen kuratorischen Prozesses für die Öffentlichkeit zu verwischen, ließe sich Kuratieren auch als eine Art *Undoing* oder Nicht-Kuratieren begreifen. Zwar wird immer häufiger eingeräumt, dass das sichtbare Ergebnis nur eines unter vielen möglichen ist, dass Themen ausgewählt, weggelassen oder betont werden und andere eben nicht. Zuweilen wird auch der Arbeitsprozess selbst in den Ausstellungen sichtbar gemacht. Will man jedoch ein Thema vermitteln, für das ohnehin wenig oder begrenzt Raum zur Verfügung steht, so ist es oft eine konzeptionelle Entscheidung, die Vorbilder [-> **Moods**], Methodiken, Rückschläge, Findungsprozesse oder Optionen nicht auszustellen. Die Mittel der Produktion,

die eigenen Fragen und Abstimmungen sind im Ergebnis nicht mehr sichtbar [-> **Beginn**]. Vielmehr erscheint die Ausstellung als evidenten Kondensat und finales – wenn auch streitbares – Endprodukt, das freilich auch überzeugen will.

Daniela Döring

O

Online

Nicht erst seit dem Beginn der Corona-Pandemie spielen sich Teile der kuratorischen und musealen Arbeit online ab. Im Zeitalter des Internets sind das Sich-Vernetzen, die Kommunikation über Distanz, Informationsbeschaffung, -austausch und digitale Reichweite neue Anforderungen an Kurator:innen. Die zahlreichen ›online‹-Formate eröffnen viele Möglichkeiten eines Sichtbar-Machens über den physischen Ort des Museums hinaus. Virtuelle Ausstellungen etwa sorgen für digitale Besucher:innen, Selfies in Ausstellungen vernetzen den physischen Raum mit *Social-Media*-Accounts. Eine ansprechend aufbereitete, online recherchierbare Sammlungsdatenbank erscheint inzwischen nicht mehr nur als internes Arbeitswerkzeug, sondern als öffentlich zugängliches Must-have eines Museums. Kurator:innen zeigen hier die Schätze der von ihnen betreuten Sammlungen und machen auch den oftmals im Depot verstaubten oder nur temporär ausgestellten Bestand sichtbar. Trotz dieser erhöhten Präsenz bleibt jedoch genauso viel verborgen: jene Bereiche, welche mit einer Pluralität der Sinne *erfahren* werden oder mit der Materialität der Objekte zusammenhängen, und schließlich das Expert:innen- und Alltagswissen, das während des Kuratierens oder Digitalisierens wichtig war, aber nicht in die Datenbank eingespeist wurde. Scheint ›Online‹ für Kuratieren und Rezipieren vor allem größere Verfügbarkeit von Wissen zu suggerieren, müssen dabei also immer auch Bereiche des Nicht-Wissens, z. B. des nicht so leicht vom Analogen ins Digitale zu Übersetzenden, mitgedacht werden.

Klara von Lindern

P

Papierkorb

//Der Kurator will drei schon produzierte Audio-Kommentare streichen und begründet dies mit dem Argument, dass wir alle vom kuratorischen Team ständig für den Mülleimer produzieren.//Im Depot empfinde ich das Handling von Objekten als re-

gelrechte Materialschlacht. Bei jedem Transport und Umpacken wird das alte Verpackungsmaterial nach Ungeziefer abgesucht und meist durch neues Knisterpapier ersetzt. Die Papier- und Plastiktonne (alles in einem) füllt sich hier schnell.

Wie nachhaltig sind Museen, Ausstellungen und das kuratorische Arbeiten? Lassen sich unter dieser Frage sowohl die Ebene des einmal verwendeten Materials als auch der Umgang mit geistigen und körperlichen Kapazitäten ihrer Mitarbeiter:innen zusammendenken? Die Position der Kurator:innen verbindet in manchen Häusern gewissermaßen beides: Sie haben die Entscheidungshoheit über die ihnen zugedachte Sammlung und überwachen ihr materielles Handling. Auch ihre Köpfe und Körper werden zuweilen zu einer schier unerschöpflichen Ressource. Dem [-> **Anpassen**] des kuratorischen Prozesses steht dabei stets ein Papierkorb, physisch und imaginär, gegenüber. Viele Ideen werden verworfen und damit eben auch einiges des bereits produzierten Materials. Objekte werden für verschiedene Forschungen, Ausstellungen usw. stets hin und her bewegt, dabei oft von Materialien geschützt, verpackt, ausgepackt und wieder eingepackt. Nicht selten landen dabei viele der beteiligten Schutzmaterialien im Mülleimer. Könnte es eine kuratorische Praxis geben, die die beim Kuratieren beteiligten Ressourcen – physisch und geistig – von vornherein stärker mitdenkt und das Papierkorbvolumen möglichst klein belässt [-> **Vision**]? Wäre das ein gutes Ziel für die kuratorische Praxis oder widerspricht das ihrem stets suchenden, auswählenden und aussortierenden Wesen?

Johanna Strunge

Q

Quacksalber

//Das Ausstellungsteam fragt mich, ob ich als Kunsthistorikerin mit langjähriger kuratorischer Erfahrung die Konzeption der Gemäldehängung übernehme. Nachdem mein Konzept im Team angenommen wurde, schlägt ein fachfremder Kollege beim Ausstellungsaufbau vor, die Gemälde anders zu hängen.//Bei der Ausstellungsentwicklung fühle ich mich stellenweise wie eine Hochstaplerin, denn von einigen Inhalten verstehe ich weniger als die Fachleute.

Viele (vor allem größere) Museen arbeiten mit interdisziplinär besetzten Teams, um dem komplexen Medium Ausstellung gerecht zu werden. Doch wo mehre-

re Meinungen und Disziplinen aufeinandertreffen, entsteht auch immer die Frage nach der Expertise: Wer eignet sich besonders, um einen bestimmten Teil der Ausstellung zu realisieren? Wer hat die Deutungshoheit und wie kommen kuratorische Entscheidungen zustande? Nicht selten treffen verschiedene Expert:innen aufeinander, die die Ausstellungsbereiche aus unterschiedlichen Disziplinen heraus beurteilen. Kuratorisches Handeln verläuft immer vor dem Hintergrund der eigenen wissenschaftlichen und sozialen Herkunft, entlang von validierten Erfahrungen und Status [-> **Durchsetzen**]. In der Praxis zeigt sich, dass oft Personen zu Kurator:innen werden, die eher Fachinhalte kennen, aber kaum Erfahrungen im Ausstellungshandwerk haben. Die dem Kuratieren innewohnende Verschränkung von Theorie und Praxis macht solche Setzungen jedoch fragwürdig. Kuratorische Praxis scheint jedenfalls eine sowohl theoretische wie auch praktische Expertise vorauszusetzen, zu stärken oder gerade erst herzustellen [-> **Beginn**]. Dabei ließe sich womöglich auch das Quacksalben (als das Mischen von unbekannten Substanzen und mit unberechenbaren Effekten) für eine zukünftige kuratorische Praxis fruchtbar machen und damit mehr Mut zum Nicht-Wissen schaffen!

Daniela Döring

R

Reisen

»*Ich muss da wohl hinfahren.*« Immer wieder wird während meiner Arbeit im Museum dieser Satz geäußert. Zum Beispiel wenn es um die Suche nach Informationen oder das Sichten von Quellen geht, die nicht [-> **Online**] verfügbar sind, oder aber darum, dass die digital bereitgestellte Abbildung von einem Objekt, das möglicherweise in die Ausstellung soll, uns nicht alles offenbart, was wir wissen wollen. Etwa, wenn der Gestalter nach einem ersten Briefing keinerlei Vorstellung davon hat, wie genau die Vatikanischen Stanzen eigentlich aussehen, die er in die Architektur der Ausstellung einbinden soll. Das physische Treffen mit Expert:innen, die nicht am Museum arbeiten, und das persönliche Gespräch mit ihnen vor Ort kann wichtig für das Kuratieren einer Ausstellung sein. Gerade in den abseitigen, ungeplanten Zwischen-Räumen und Zwischen-Zeiten – wenn man sich in lockerer Atmosphäre *eigentlich* nicht mehr mit dem kuratorischen Inhalt auseinandersetzt – kommen ganz spontan Ideen auf. Manchmal ist Reisen nicht nur nötig, um etwas von irgendwo *mitzu*bringen, sondern auch, um etwas *wegzu*bringen: Kurator:innen sind dann Rei-

sebegleiter:innen für Objekte aus ihrer Sammlung. Sie sorgen dafür, dass sie sicher ans Ziel kommen, wenn Leihgaben oder ganze Ausstellungen auf Wanderschaft gehen. Nicht jedes Objekt aber ist reisefähig und so werden Wanderausstellungen oft an den neuen Ort und den mitgereisten Objektbestand angepasst [-> **Anpassen**]. Und schließlich setzen Ausstellungen wiederum Wissensbestände frei, die zirkulieren, geprüft, diskutiert und verändert werden und so weiterwandern. Reisen ist – in vielen Formen – ein wichtiger Bestandteil des Kuratierens. Und es ist auch dem Rezeptionsprozess immanent: Ausstellungen schicken Besucher:innen auf physische oder aber imaginäre Reisen und eröffnen damit im weitesten Sinne des Kuratierens neue Horizonte.
Klara von Lindern

S

Sonderfall

»Wir haben uns vielleicht zu früh auf einheitliche Formate festgelegt«, sagt neulich ein Kollege aus dem kuratorischen Team zu mir. Er empfindet bestimmte Textformate als einschränkend und zu wenig vom Inhalt her entwickelt. Die Projektleitung ist hingegen – so meine Beobachtung – sehr stark auf Einheitlichkeit und Konsistenz der Formate bedacht. Alles soll »wie aus einem Guss« wirken. Auch im täglichen Arbeitsprozess ist das Entwickeln von standardisierten Lösungen nicht nur pragmatisch, sondern zwingend nötig, will man Ausstellungen mit einem bestimmten Budget und vielen unterschiedlichen Partner:innen und Gewerken produzieren. Die kuratorische Praxis ist hier eng an Techniken der Verwaltung und des Managements angelehnt. Gerade in der Produktion von Ausstellungen, etwa bei der Herstellung von Texten, Ausstellungsmöbeln, Licht, Sicherungstechniken oder Vitrinen bis hin zu Programmierungen geht es darum, möglichst standardisierte Formate herzustellen, die ausgeschrieben, weiterbearbeitet und von der Theorie in die Praxis übersetzt werden müssen. Kuratieren changiert daher zwischen dem Entwickeln von Standardlösungen und der Abweichung von der Norm. Das Kümern um die aus der Regel fallenden Sonderfälle ist nicht nur enorm aufwendig und beschwert den Arbeitsfluss. Vielmehr bleibt auch die Frage: Wie viel Abweichung verträgt der Inhalt, die Aussage, das expositorische Prinzip, um noch als konsistent wahrgenommen zu werden?

Daniela Döring

T

TURN it upside down

//Ein pinker Werkzeugkoffer »Tussi on Tour« wird Plakatmotiv in Wien.//In Hagen lagern Büsten berühmter Männer, ihres erhöhenden Sockels beraubt, auf einer Euro-Palette am Boden.//In Berlin erklärt ein handliches Glossarheftchen, was non-konform, genderfluid und hypermaskulin bedeutet.//

»One object tells one story«? Oder ist es einfach nur bequemer, Objekte als eindeutig zu denken? Initiativen wie *MUSEEN QUEEREN BERLIN* fordern stattdessen, Museumsdinge als Ausdruck eines Beziehungsgeflechts zu denken und damit auch in ihrer Mehrdeutigkeit auszustellen. Aber das ist gar nicht leicht. *Masculinities* hat es im Gropius Bau in Berlin probiert (2020), *Wem gehört pink?* im Technischen Museum Wien (2018) und schon viel früher *Vis-a-vis: kleine Unterschiede* (1996) im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen: Alle drei stellten Geschlechternormen und -hierarchien aus und auf den Kopf mit dem Ziel, vermeintlich sicheres Wissen über Männer und Frauen zu hinterfragen. Dinge reflexiv auszustellen – zu erhöhen oder zu erniedrigen, visuell zu kontrastieren, in der Mitte oder vor der Tür zu positionieren – und aus queerer Sicht zu befragen, bietet ungeahntes Potenzial für einen (weiteren) gleichsam mehrdimensionalen TURN kuratorischer Praxis: Museen queeren kann zunächst bedeuten, vielfältige Akteur:innen in Ausstellungen einzubinden und gesellschaftliche Diversität zu (re-)präsentieren. Deutlich weiter geht die [-> **Vision**], museale Praktiken von Grund auf neu zu denken, dominante Narrative, Binaritäten und Hetero-Normalitäten zu durchbrechen und Praktiken des Sammelns und Ausstellens als zeit-räumliche Prozesse und Performances immer wieder neu zu befragen. Aus Sicht von und mit Blick auf marginalisierte Subjekte Vielfalt ins Zentrum zu stellen und zugleich die Normen zu dekonstruieren, die Marginalisierung erst hervorbringen. *Curatorial dreaming?* DJ*ane Queer an den Turntables mischt das Museum auf, bürstet Sammlungen gegen den Strich und holt (un)sichtbare Normen ins Rampenlicht. Museen können auch queer – wenn sie nur wollen! *Sophie Kühnlenz*

U

Urteilen

//»Gegenstände aus Seuchenzeiten verraten oft etwas darüber, wie man sich die Übertragung von Krankheiten erklärte. Der etwa 300 Jahre alte Pomander verströmte einen aromatischen Duft, der den ›Pesthauch‹ verdrängen sollte. Der Ellbogen-Türöffner aus dem 21. Jahrhundert ermöglicht das kontaktfreie Betätigen der Türklinke. Beide Gegenstände sind vom Wissen ihrer Zeit geprägt. Auch die Kontrolle von Handelswegen oder das Verbot von Reisen in Risikogebiete waren und sind Vorkehrungen, um die Ausbreitung einer Krankheit einzudämmen.«

Dieser Bereichstext zum Thema *Übertragungswege* gehört zu den am meisten bearbeiteten der ganzen Ausstellung. Warum? Weil wir auf eine bestimmte materielle Kultur aufmerksam machen, aber keine platten Parallelen produzieren wollten. Weil wir konkret an den Exponaten erzählen, aber kein ›unwissendes Früher‹ gegen ›heute weiß man mehr‹ ausspielen wollten. Weil wir motivieren wollten, mit den Dingen gegen den Strich zu sehen. Weil wir historisch informieren wollten, ohne die Leichtigkeit zu verlieren. Wir wollten eine ganze Menge mit diesen wenigen Zeilen, aber auf keinen Fall wollten wir urteilen. Die Verhandlung einzelner Worte, Wortpositionen und Satzzeichen dieser fünf Sätze erfolgte auf dem Grat zwischen Festschreiben und Offenlassen. Immer ein Wort nach dem anderen, ein ständiges Schwanken auf dem Weg von hüben nach drüben. Die Objektauswahl hingegen fiel uns leicht: Das Miteinander von epidemischen Alltagsprodukten verschiedener Jahrhunderte arbeitete aus kuratorischer Sicht für sich. Die Dinge hatten es nicht nötig, auf Linie gebracht zu werden. Wären die möglichen Verbindungen zwischen ihnen sichtbar, wäre es kein schmaler Pfad, sondern ein Forum voller Spuren, auf dem Besucher:innen sich selbst ein Urteil bilden. Anders als beim Texten liegt die Chance beim Kuratieren darin, Raum zu geben. Als Kurator:innen können wir durch Positionierung, Licht oder Farbe Argumentationsweisen nahelegen. Die Dinge indes haben ein eigenes Recht. Und wer sich auf dem Weg doch für die Fortschrittsgeschichte entscheidet, kann das gegenüber den Kurator:innen sicher gut verteidigen.

Johanna Lessing

V

Vision

Beim Schreiben des A bis Z merken wir schnell, dass wir häufig auf den Begriff [-> **Vision**] verweisen, ohne den Text zum Buchstaben V geschrieben zu haben. Zwei Bedeutungsebenen oszillieren dabei: zum einen die zu entstehende Ausstellung als Vision, das imaginierte Endprodukt. »*Wir haben die Ausstellung doch alle im Kopf!*«, ruft ein Kurator im Praxisjahr aus. Eine andere sagt: »*Jetzt beim Aufbau habe ich plötzlich Sorge, dass alles anders aussieht, als ich es mir vorgestellt habe. Irgendwie enger.*« Kuratieren ist dabei immer eine auf die Zukunft gerichtete Praxis, sie zeichnet, verwirft und zeichnet erneut, wie die reale Ausstellung aussehen soll. Zum anderen beschreiben wir mit Vision eine bestimmte Weise des Kuratierens, die wir in unserem Feld vorgefunden haben: eine visionäre, weil kritische, inklusive, anerkennende und vielleicht sogar ressourcenschonende [-> **Papierkorb**] Praxis. Auch bei dieser bestimmten Art des Kuratierens ist der Blick in die Zukunft wesentlich. Puawai Cairns, Director of Audience and Insights am Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, auf die ich online in meinem Praxisjahr treffe, gibt dabei zu bedenken, dass es auch entscheidend sei, welche Zeitschicht der Zukunft man imaginiere. Einem oft kurzfristigen Denken an die nächsten paar Jahre und die dabei mitgedachte Zielgruppe [-> **you**] setzt sie eine Vision des Denkens an die Menschen in 100 Jahren und darüber hinaus entgegen. Ein solches Denken in großen Zeitschritten könne die Prioritäten des Kuratierens klarer ordnen und dabei eben vielleicht auch visionärer sein.

Johanna Strunge

W

weiß sein

//»Wen imaginierst du als Besuchende? Weiße Menschen?« Einige Male fallen diese Fragen in diversen Meetings, bei denen ich hospitiere. Sie fallen in unterschiedlicher Weise: als sanfte Kritik, ernst gemeinte Nachfrage und manches Mal mit Nachdruck fordernd – »Wir brauchen Ausstellungen für Schwarze Menschen!«

Es ist der Sommer nach George Floyds Tod, von weltweiten *Black-Lives-Matter*-Protesten und vom (zum Teil physischen) Widerstand gegen kolonial-rassistische »Überbleibsel« wie Statuen und Museen für Völkerkunde. Mei-

ne Arbeit in einer solchen Institution in dieser Zeit lehrt mich, wie sehr die Arbeit im Museum mit Grenzziehungen verbunden ist. Die lange Geschichte des Rassismus macht die Mitarbeiter:innen zu Menschen mit unterschiedlichem Erfahrungshintergrund. Die Frage von Schwarzen Mitarbeiter:innen »*Imaginerst du weiße Besuchende für unsere Ausstellung?*« ertappt, überrascht und berührt mich als Teil der großen Gruppe weißer (angehender) Kurator:innen. Es ist eine Frage, die oft blitzschnell eine Grenze durch das Team wirft, und ein Moment, der uns im Raum als *weiß* und *Schwarz* markiert. Kolonialrassismuskritisches Kuratieren balanciert auf diesem schmalen Grat: Es gilt, um die große und folgenschwere Problematik des Markierens von Menschen zu wissen und zugleich an einigen Stellen genau das zu tun, um bisher marginalisierte Positionen aufnehmen und oft unsichtbare Privilegien thematisieren zu können. Dabei sind einige Fragen aber auch noch längst nicht geklärt, z. B.: Wie lässt sich eine Ausstellung über die Kolonialvergangenheit Europas konzipieren und dabei als Zielgruppe gleichermaßen die darüber weniger wissenden (oft *weißen*) Menschen mit denjenigen, deren Biografie wesentlich von der Kolonialvergangenheit geprägt wurde, zusammenbringen?

Johanna Strunge

X

x-fach

//Schick doch einfach eine Großoffensive raus, meint mein Chef. Also 60 Mails zeitgleich versenden, um Sprecher:innen für Audio-Kommentare zu verschiedenen Themen der geplanten Ausstellung zu gewinnen? Ich entwerfe eine Standardmail, die ich jedoch an die unterschiedlichen Adressat:innen anpasse, denn ihr Vorwissen, ihre Beziehung zur Uni und zu mir ist sehr unterschiedlich. Manche wissen viel, andere nichts von der Ausstellungsplanung. Einige kenne und duze ich, andere sind im Status weit über meinem eigenen. Das Verschicken funktioniert weder schnell noch gleichzeitig. Mein Posteingangsordner enthält zum Projektende 827 Elemente.

Kuratorische Praxis lebt von der Wiederholung, von x-fachen E-Mails und Anfragen, freundlichen Erinnerungen und nochmaligen Wiedervorlagen [-> **Papierkorb**]. Ich denke aber auch an die zahllosen Präsentationen des gesamten Ausstellungskonzeptes vor potenziellen Förder:innen und Sponsor:innen oder die Vorstellungen von spezifischen Konzepten, Raumideen oder Ausstellungsbereichen für Partner:innen oder Kolleg:innen. Einige

Aussagen gerinnen dabei zu wiederholten Phrasen. Andere verändern sich aber auch. Sie wandeln sich im Sprechakt, im Wiederhall und im Antworten. Kuratieren ist so das performative Wiedergeben, aber auch das Aneignen und gemeinsame Weiterentwickeln von Inhalten. Und auch hier oszilliert der zu kuratierende Stoff zwischen dem Standard- und dem [-> **Sonderfall**].
Daniela Döring

Y

you

//Welche Zielgruppe haben wir eigentlich? Das Dauerthema kommt im Zusammenhang mit der Katalogkonzeption auf. Die gleiche, die auch die Ausstellung ansprechen soll: »möglichst ALLE« kommt prompt die Antwort. Genervt verdrehe ich innerlich die Augen.

Die potenziellen Besucher:innen einer Ausstellung empfinde ich wie ein Grundrauschen der kuratorischen Arbeit, das ab und an mal ausschlägt und diskutiert wird. Was diese wohl empfinden, welches Vorwissen sie mitbringen würden und was sie erwarten, was sie aufnehmen können. Für große Diskussion sorgt oft bereits die Frage, welche Anrede – du oder Sie – zu wählen sei. Nicht selten findet sich eine direkte Ansprache: »Viel Spaß beim Entdecken!« oder »Wir laden Sie ein ...«. Kuratorisches Arbeiten ist zum einen ein gezieltes Hinarbeiten auf ein vages oder imaginiertes Publikum und zum anderen ein »sich ins Verhältnis setzen«. Wir – als Ausstellungsmacher:innen – sprechen zu dir oder zu Ihnen. Je unpersönlicher die kuratorische Stimme bleibt, desto schwieriger wird womöglich auch eine direkte Verbindung zum Publikum. »Refugees sind keine Zielgruppe«, hat Carmen Mörsch einmal gesagt und damit diese Kategorisierung als stereotypisierende und stigmatisierende Klassifizierung problematisiert [-> **weiß sein**]. Wäre es möglich, weniger über Zielgruppen, sondern vielmehr darüber nachzudenken, welche Setzungen sowie Ein- und Ausschlüsse durch die biografischen und professionellen Hintergründe des kuratorischen Teams vorgenommen werden? Oder anders gefragt: Welches Verhältnis zwischen Team und Publikum imaginieren wir?

Daniela Döring

Z

Zwischenstand

//Drittletzter Eintrag in der Infografik Chronologie einer Pandemie: »1. August 2020: Erstmals seit Mai werden in Deutschland mehr als 1.000 Neuinfektionen pro Tag registriert.« Produktionsdatum dieser Infografik: 28. August 2020. Datum der Ausstellungseröffnung: 9. Dezember 2020. Stand der Neuinfektionen in Deutschland an diesem Tag: 20.815.

Mit einer Kollegin habe ich in den Monaten Juni bis November eine Sonderausstellung zu lokalen Praktiken und öffentlichen Problemlösungsstrategien rund um den Maskenmangel im ersten Lockdown kuratiert. Die Konzeptionsphase endete Mitte Oktober mit dem allerletzten Objektzugang: Eine Leihgabe der vorangegangenen Sonderausstellung aus Wien konnte nicht zurückgeführt werden, denn die österreichische Hauptstadt war am 24. Oktober 2020 zum Risikogebiet erklärt worden. Das Objekt musste bleiben und landete samt abgelehntem Dienstreiseantrag in einer neuen Vitrine.

Schon bevor eine einzige reguläre Besucher:in die Ausstellung wird sehen können, wird sie historisch überholt sein. Wie bei dem Eintrag zum 1. August werden sich manche Besucher:innen auch bei anderen Displays fragen, warum wir sie für ausstellungswert hielten oder was dieses Exponat an jener Stelle sollte. Die Präsenz der Pandemie im Alltag der Ausstellung verweist auf deren Gemachtheit zu einer bestimmten Zeit – einer Zeit, in der 1.000 Infektionen am Tag für eine Nachricht gut waren, einer Zeit, die ein anderes Wissen bereithielt als die Gegenwart des jetzigen oder künftigen Ausstellungsbesuchs.

Diese Zeit- und Wissensdifferenz betrifft wohl jede Ausstellung in unterschiedlichem Maße. Der vorläufige Wissensstand einer Ausstellung ist zwar kein Geheimnis, jedoch wird er selten explizit sichtbar. Er findet sich allenfalls im Impressum, vielleicht in einem Vorwort oder einer redaktionellen Notiz. In den Präsentationen vieler kultur- oder naturhistorischer Museen spielt er kaum eine Rolle. Für uns als Kuratorinnen war hingegen die Ausstellung als Zwischenstand von Beginn an Teil des Konzepts. Vielleicht hatten wir in diesem spezifischen Projekt keine andere Wahl. Aber das Bewusstsein für die Grenzen des (eigenen) kuratorischen Wissens macht das Kuratieren wunderbar frei für neue Wege: Das Zeigen der Suche erweist sich dabei viel unterhaltsamer als das Ausstellen der (immer nur vorläufigen) Daten und Fakten.

Johanna Lessing

Einstweiliger Schluss: Das Genre des Lexikons ist eine Art Spiel

Ausstellungen sind vorläufige, aber sehr machtvollere Aussagesysteme, die – so hat dieses A bis Z des Kuratierens gezeigt – ihr eigenes Gewordensein, ihre Bedingungen und Aushandlungsprozesse oftmals unsichtbar machen. Mit dieser enzyklopädischen Aufstellung wollten wir die meist verborgenen Herstellungs- und Produktionsmechanismen aus der Praxis heraus beschreiben und vom *Backstage* in den Vordergrund rücken. Die ethnografischen Auseinandersetzungen und Beobachtungen verschränken oftmals deskriptive, normative und visionäre Elemente. Dabei ging es uns jedoch nicht um ein aufklärerisches Aufdecken unsichtbarer Praktiken, sondern darum, Prozesse des Kuratierens zur Diskussion zu stellen.

»Das Genre des Lexikons ist eine Art Spiel«, schreibt Mieke Bal in ihrem Lexikon der Kulturanalyse. »Es befolgt Regeln, dennoch ist ihm ein ganz unver-schleiertes Moment der Willkür eigen.« (Bal, 2016, S. 8) So wurden einige Einträge von uns inkludiert und andere ausgeschlossen. Es gab überraschenderweise einige Buchstaben, die sich vor Begriffsideen nicht retten konnten, andere haben wir mit etwas Anstrengung in eine Richtung gebracht, die uns wichtig war oder die noch fehlte. In den Fokus gerieten so *erstens* Techniken und Instrumente des Kuratierens, wie etwa *Gefühle*, *Faszination*, *Listen* oder *Moods*. *Zweitens* ging es um scheinbar selbstverständliche oder implizite Arbeitspraktiken, wie das *Anpassen*, *Durchsetzen* oder *Urteilen*. *Drittens* nahmen wir Materialitäten in den Blick, die oft unsichtbar bleiben, wie z. B. den *Papierkorb*, den *Handschuh* oder den *Sonderfall*. Und last but not least ging es uns *viertens* um Spannungsfelder – wie etwa in den Beiträgen *In Kritik geraten*, *weiß sein* oder *TURN it upside down* –, die das Kuratieren als ein Kartografieren von Grenzen deutlich machen.

Gerade aber die möglichen mehrfachen Besetzungen von Buchstaben zeigen, dass die Enzyklopädie nicht als abgeschlossen, sondern rhizomartig weiter und in Bewegung gedacht werden sollte. In einem solchen kollektiven Fortschreiben und Ergänzen ließen sich dann vielleicht auch Widersprüche und Aushandlungsprozesse sichtbar halten.

Daniela Döring und Johanna Strunge

Autor:innenverzeichnis

Farina Asche war Doktorandin am Forschungskolleg *Wissen | Ausstellen* an der Georg-August-Universität Göttingen. Sie studierte Sozial- und Kulturanthropologie, Politikwissenschaften und Europäische Ethnologie. In ihrer Dissertation erforscht sie den deutschsprachigen Ausstellungskomplex der Migration mithilfe einer ethnografischen Wissensregimeanalyse. In verschiedenen Kontexten hat sie sich mit kritischer Wissensproduktion in Institutionen beschäftigt. Sie arbeitete zuletzt als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Wien Museum.

Jana August ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Georg-August-Universität Göttingen. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind die Kunst sowie materielle Kultur der Moderne, Bildpraktiken der Wissenschaften, Museums-, Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte. Nach ihrer Dissertation über die Sammlungsgeschichte des MoMA an der Humboldt-Universität zu Berlin war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin. Kuratorisch arbeitete sie für mehrere Ausstellungen.

Ramona Bechauf war Doktorandin am Forschungskolleg *Wissen | Ausstellen*. Sie studierte Geschichte, deutschsprachige Literaturwissenschaften und Kulturerbe in Paderborn und Paris mit einem Fokus auf Museumswesen und Denkmalpflege. In ihrem Dissertationsprojekt folgt sie den Fotografien des Sonderkommandos Auschwitz in ihre Ausstellungsdisplays in Polen und Deutschland. Bechauf ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Polen-Institut in Darmstadt im Projekt *Lebenszeichen Znaki • Życia*.

Louise Beckershaus ist Kulturvermittlerin im Haus der Geschichte Österreich. Sie absolvierte 2018 ihr Masterstudium in Geschichte mit dem Schwerpunkt Zeitgeschichte und Frauen- und Geschlechtergeschichte an der

Universität Wien. Als Vermittlerin war sie für die KZ-Gedenkstätte Mauthausen, das OeAD-Programm *ERINNERN:AT* und den Verein Gedenkdienst tätig. Seit 2018 ist sie Teil des Vermittlungsteams des Hauses der Geschichte Österreich. Ihre Schwerpunkte liegen im Bereich der Holocaust Education und der antisemitismuskritischen Bildungsarbeit.

Nanne Buurman forscht zu den sozial reproduktiven Dimensionen künstlerischer, kuratorischer und kunsthistorischer Praktiken, aktuell als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. 2023-2024 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunsttheorie der Universität Köln. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin für documenta- und Ausstellungsstudien an der Kunsthochschule Kassel war Buurman 2018-2022 am Aufbau des documenta Instituts und des TRACES-Forschungszentrums für Ausstellungsstudien beteiligt und hat die *dis_continuities* Forschungsgruppe zu NS-Kontinuitäten bei der documenta koordeiniert. Zuvor war sie DFG-Stipendiatin im Internationalen Graduierten Kolleg *InterArt* an der FU Berlin.

Daniela Döring ist Professorin für Kulturgeschichte an der Hochschule Merseburg. Die Kulturwissenschaftlerin war als Postdoktorandin und Koordinatorin am Kolleg *Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte von Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* an der Georg-August-Universität Göttingen tätig. Zuvor hat sie als Kuratorin, Dozentin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an verschiedenen Institutionen, u. a. an der Universität Potsdam und am Stadtmuseum Berlin, gearbeitet. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Theorie und Praxis des Kuratierens, die Gegenwartsgeschichte von Wissenschaftsausstellungen, Transformationen des Museums, Gender und Diversity sowie Kulturtechniken der Vermessung.

Markus Fösl ist Kulturvermittler im Haus der Geschichte Österreich. Er schloss das Lehramtsstudium Physik/Geschichte an der Paris Lodron Universität Salzburg sowie den ecm-Masterlehrgang 2020-22 (educating/curating/managing) für Ausstellungstheorie und praxis an der Universität für Angewandte Kunst Wien ab. Als Vermittler war er im Salzburg Museum, der Dokumentation Obersalzberg sowie dem Technischen Museum Wien tätig. Seit 2018 ist er Teil des Vermittlungsteams im Haus der Geschichte Österreich. Seit 2022 ist er Vorstandsmitglied des Österreichischen Verbands der Kulturvermittler:innen.

Hannes Hacke ist Kurator am Deutschen Hygiene Museum Dresden. Sein Schwerpunkt sind Ausstellungen zu Sexualitäts- und Körpergeschichte. In seiner Promotion am *Center for Anthropological Research on Museums and Heritage* an der Humboldt-Universität beschäftigte er sich mit Ausstellungen zu LSBTIQ-Geschichte in Berliner Museen. Er ist Mitbegründer des *Netzwerk Museen Queeren Berlin* und im Vorstand von *Queersearch*, dem Dachverband der deutschsprachigen queeren Archive, Bibliotheken und Sammlungen.

Irene Hilden arbeitet im Bereich der kritischen Heritage- und Museumsforschung, akustischen und historischen Anthropologie sowie postkolonialer Theorie. Im Rahmen ihrer Promotion war sie Fellow des Graduiertenkollegs *minor cosmopolitanisms* an der Universität Potsdam. Bevor sie die Geschäftsführung des Käte Hamburger Kollegs *inherit. heritage in transformation* an der Humboldt-Universität zu Berlin übernahm, war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am *Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage* (CARMAH) sowie am *Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik* (HZK).

Anna Jungmayr studiert(e) Kultur- und Sozialanthropologie und Geschichte an der Universität Wien und lohnarbeitete von 2020-2024 als Curatorial Fellow in der Stabsstelle Bezirksmuseen im Wien Museum. Als Kuratorin und Public Historian arbeitet sie zu diskriminierungskritischem Ausstellen, Zeitgeschichte und Erinnerungskultur sowie Frauen- und Geschlechtergeschichte.

Sophie Kühnlenz ist Zeithistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Historischen Seminar der Universität Erfurt. An der Schnittstelle von Public History und Museum Studies erforscht sie die diskursive Verhandlung von Geschlecht in der musealen Wissensproduktion. Diverse Praxisaufenthalte im In- und Ausland, u.a. Scholar-in-Residence am Technischen Museum Wien. Forschungsinteressen im Bereich Geschichtskultur- und Museumsforschung, Science and Technology sowie Gender und Queer Studies.

Laura Langeder war von 2019 bis 2024 Junior Sammlungskuratorin am Haus der Geschichte Österreich, wo sie den Sammlungs Aufbau betreute und Ausstellungen kuratierte. Seit 2024 ist sie Teil des kuratorischen Teams der Gedenkstätte Mauthausen. Sie absolvierte ihr Masterstudium in Cultural Heritage Studies am University College London, UCL Institute of Archaeology, mit Schwerpunkt auf materiellen Relikten aus Kriegs- und Krisenzeiten.

Davor studierte sie Geschichtswissenschaften an der Universität Wien und der Erasmus University Rotterdam.

Johanna Lessing was a PhD fellow in the *Exhibiting Knowledge | Knowledge in Exhibitions* doctoral research group at the University of Goettingen. She studied European Ethnology, German Literature and Cultural Theory and History in Berlin and Istanbul and worked on numerous exhibitions including *The Ingolstadt Mask Bin. An Exhibition on Coronavirus and how it relates to the history of medicine* at the German Museum for the History of Medicine Ingolstadt. In her cross-methodological research she focuses on the curatorial performativity of medical specimens.

Franziska Lichtenstein war Doktorandin am Forschungskolleg Wissen | Ausstellen an der Georg-August-Universität Göttingen. Sie studierte in Freiburg, Reykjavik und Bergen interdisziplinär Mittelalter- und Renaissance-Studien mit dem Schwerpunkt Skandinavistische Mediävistik. In ihrer Dissertation untersucht sie Ausstellungen skandinavischer Archäologie vor dem Hintergrund einer umfassenden Rezeptionsgeschichte der Wikingerzeit. Ihre Forschung führte sie unter anderem am Gustavianum (Uppsalas Universitätsmuseum) durch.

Klara von Lindern studierte Kunstgeschichte und Geschichte in Göttingen und Oxford. Zwischen 2018 und 2023 war sie Doktorandin am interdisziplinären Forschungskolleg Wissen | Ausstellen an der Georg-August-Universität Göttingen und wurde 2023 mit einer Dissertation zur Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte Caspar David Friedrichs promoviert. 2019 bis 2020 war von Lindern wissenschaftliche Assistentin am Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle. Seit 2023 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Materielle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Ana Lolua is a PhD researcher specialising in Eastern European History at Ilia State University and the University of Göttingen. She holds MA degrees in Nationalism Studies and European Interdisciplinary Studies. Her research interests encompass the history of knowledge in the Soviet Union, postcolonial museology and gender and nationalism. In her ongoing research Lolua examines the production of historical knowledge through exhibitions in Soviet Georgia.

Lisa Ludwig war Doktorandin am Forschungskolleg Wissen | Ausstellen an der Georg-August-Universität Göttingen. Sie studierte nach einer beruflichen Ausbildung Kultur- und Sozialanthropologie, Religionswissenschaft sowie Erziehungs- und Bildungswissenschaft in Marburg. Sie war Gastkuratorin für Vermittlung und Inklusion für die Ausstellung *Ohne Honig hast du nichts zu essen. Über das Bienenwissen von Ayoréode im Gran Chaco, Südamerika* am Völkerkundemuseum der Universität Zürich. Als Lehrbeauftragte unterrichtet sie Postkolonialismus- und Dekolonisierungstheorien sowie (praktische) Museumsethnologie.

Jona Piehl ist Professorin für Kommunikationsdesign an der HTW Berlin. Sie hat Kommunikationsdesign und Illustration in Hamburg, Edinburgh und London studiert und ihre fachlichen Schwerpunkte liegen in den Bereichen Comics/visuelles Erzählen, Informationsdesign und Kommunikation im Raum. In ihrer wissenschaftlichen Arbeit befasst sie sich vor allem mit Ausstellungsgestaltung und den erzählerischen Funktionen von Gestaltung in Museen.

Annabel Ruckdeschel ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen. In ihrer Dissertation hat sie die internationalen Ausstellungen der École de Paris zwischen 1921 und 1946 untersucht. Während ihrer Promotion war Annabel Ruckdeschel Jahresstipendiatin am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Moderne und zeitgenössische Kunst der Universität Zürich sowie Stipendiatin des International Centre for the Study of Culture in Gießen.

Melcher Ruhkopf ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Graduiertenkolleg *Kulturen der Kritik* an der Leuphana Universität Lüneburg. Im Mittelpunkt seiner Forschung steht die Frage nach Resonanzen zwischen kritischen Logistikkursen und zeitgenössischer Museumspraxis. Von 2019 bis 2021 war er Stipendiat der Claussen-Simon-Stiftung und Teil des Forschungsprojektes *Participatory Art-Based Research* an der HafenCity Universität Hamburg. Zuvor studierte er Kultur der Metropole und Kulturwissenschaften in Hamburg und Lüneburg.

Sophie Stackmann ist Universitätsassistentin am Lehrstuhl für Denkmalpflege und Bauen im Bestand an der TU Wien. Zuvor war sie wissenschaft-

liche Mitarbeiterin am *Kompetenzzentrum Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien* (KDWT) an der Universität Bamberg. Ihre Promotion zum Konzept der Integrität und dessen Bedeutungen für Diskurse in den Denkmalwissenschaften schloss sie 2022 ab.

Alina Strmljan ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Ausstellungsproduzentin. Sie studierte Geschichte, Kunst- und Bildgeschichte und Gender Studies in Berlin und Wien. Mit Schwerpunkt auf Museen, Partizipation, Diversität und Inklusion arbeitet sie zu den Verflechtungen von Wissenschaft, Kunst und Erinnerungskultur – am liebsten in Form von Ausstellungen, u.a. im Tieranatomischen Theater Berlin, dem Wien Museum und dem Technischen Museum Wien.

Johanna Strunge forschte am Kolleg Wissen | Ausstellen der Georg-August-Universität Göttingen. Sie studierte Geschichtswissenschaften, Philosophie und Public History in Berlin und war Kuratorin der Ausstellung *Revolution 1918/19 – Schöneberg ringt um Demokratie* (2018). In ihrem Promotionsprojekt untersucht sie die Erinnerung und Musealisierung kolonialer Alltags- und Konsumkultur am Beispiel ehemaliger Kolonialwarenläden. 2019/20 arbeitete sie im Rahmen ihrer Promotion am Research Center for Material Culture (Niederlande).

Felix Vogel ist Professor für Kunst und Wissen an der Universität Kassel und Mitglied des documenta Instituts. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Conceptual Art, Geschichte und Theorie der Ausstellung sowie die Gartenbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Margarete Vöhringer ist Professorin für *Materialität des Wissens* an der Georg-August-Universität Göttingen. Sie promovierte zu einem Thema an der Schnittstelle von Kunst-, Medien- und Wissenschaftsgeschichte. Seither forscht sie ausgehend von Archiv- und Sammlungsbeständen zur Ästhetik und Materialität verschiedener Wissensbereiche (einschließlich künstlerischen Wissens). Ihre Forschungsergebnisse veröffentlicht sie sowohl in Form von Buchpublikationen als auch in Form von Ausstellungen und Open-Access-Plattformen.

Susanne Wernsing ist Historikerin und freie Ausstellungskuratorin. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind Körper- und Technikgeschichte, Bild- und Geschichtspolitik, Theorie und Praxis des Ausstellens.

Andrei Zavadski arbeitet an Schnittstellen von Museum Studies, Public History, Medien- und Museumswissenschaft. Nach Abschluss seiner Promotion an der Freien Universität Berlin war er Postdoktorand am *Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage* (CARMAH) an der Humboldt-Universität zu Berlin und Fellow am Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam (ZZF). Derzeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst und Materielle Kultur an der TU Dortmund.

