

Joachim Baur, Nora Sternfeld (Hg.)

Das  
radikal-

demokratische  
Museum  
revisited

Handlungsräume für Bildung,

Emanzipation und Öffentlichkeit

**[transcript]** → Edition Museum

Joachim Baur, Nora Sternfeld (Hg.)  
Das radikaldemokratische Museum revisited

## 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 Sammels 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.

**Joachim Baur** ist Professor für Empirische Kulturwissenschaft am Institut für Kunst und Materielle Kultur der Technischen Universität Dortmund. Er forscht zu Gegenwart und Zukunft des Museums, Theorie und Praxis des Kuratierens, Analysen materieller Kultur und Repräsentationen von Migration.

**Nora Sternfeld** ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Darüber hinaus ist sie Co-Leiterin des /ecm – Studienprogramm für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien und Mitbegründerin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien).

Joachim Baur, Nora Sternfeld (Hg.)

## **Das radikaldemokratische Museum revisited**

Handlungsräume für Bildung, Emanzipation und Öffentlichkeit

**[transcript]**

### **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 unter der Creative-Commons-Lizenz BY-ND 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>.

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.

**2026 © Joachim Baur, Nora Sternfeld (Hg.)**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | [live@transcript-verlag.de](mailto:live@transcript-verlag.de)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlaggestaltung: in Anlehnung an das Webdesign der Seite <https://www.radikaldemokratisches.museum> von Andreas Faust und Julius Klaus

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839400197>

Print-ISBN: 978-3-8376-5377-9 | PDF-ISBN: 978-3-8394-0019-7

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

# Inhalt

---

<b>Vorwort</b> .....	9
<b>1. Das radikaldemokratische Museum revisited</b> Zwischen Pessimismus des Verstandes und Optimismus des Willens <i>Joachim Baur</i> .....	11
<b>2. Die Aktivierung vergangener Utopien</b> Mit Picard und Benjamin in das Museum der Zukunft <i>Nora Sternfeld</i> .....	49
<b>3. Aktivierung und Passive Revolution</b> Die Einverleibung herausfordern <i>Ingo Pohn-Lauggas</i> .....	63
<b>4. Museen als Trainingsorte für Dissenstoleranz?</b> <i>Karen van den Berg</i> .....	75
<b>5. In-Sorge-Bleiben: Das Anthropozän und das Museum</b> <i>Elke Krasny</i> .....	89
<b>6. A THEATRE of UNDERSTANDING</b> <i>Julia Grosse</i> .....	101
<b>7. Theater als Versammlung</b> Radikale Vorstellungskraft und pragmatische Utopien <i>Florian Malzacher</i> .....	107

<b>8. Vom Dilemma in machtvollen Institutionen</b>	
<i>Aurora Rodonò</i> .....	115
<b>9. »Es gibt viel zu lernen in der queeren Geschichte über Praktiken der Resilienz«</b>	
<i>Birgit Bosold</i> .....	131
<b>10. Archiv der Vermittlung</b>	
Das Unarchivierbare aktualisieren	
<i>Renate Höllwart</i> .....	145
<b>11. Kann das koloniale Archiv herausgefordert werden?</b>	
Grüfte, Gräber, Grabdenkmäler in der Berliner Nikolaikirche	
<i>Suy Lan Hopmann</i> .....	155
<b>12. Konflikte hören</b>	
Raumtheoretische Reflektionen zum Streit um Geräusch, Lärm und Stille im und um das <i>Canadian Museum for Human Rights</i> , Winnipeg, Kanada	
<i>Friederike Landau-Donnelly</i> .....	169
<b>13. Hoffnung kontraintuitiv</b>	
Das ethnographische Studienprojekt an der Schnittstelle zu Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit	
<i>Silvy Chakkalaka</i> .....	189
<b>14. Der Brexit als Kulturkonflikt</b>	
Aktivistische Kunst, ästhetische Strategien und umkämpfte Räume	
<i>Marie Rosenkranz</i> .....	209
<b>15. Gegenforensische Versuche radikaler Befreiung im Para-Museum</b>	
<i>Lisa Stuckey</i> .....	219
<b>16. Vom Museum zum Tribunal</b>	
Ein Viertel in Kolumbien kämpft für Erinnerung und Gerechtigkeit	
<i>Madlyn Sauer, Anna-Lena Dießelmann und Andreas Hetzer</i> .....	235

<b>17. Vergesellschaftung: Eine radikaldemokratische Perspektive</b>	
<i>Sergej Seitz</i> .....	255
<b>Autor*innen</b> .....	267



## Vorwort

---

Das Archiv herausfordern, den Raum aneignen, Gegen-Öffentlichkeit organisieren, alternatives Wissen produzieren, Bildung radikalieren: In ihrem Buch *Das radikaldemokratische Museum* (2018) nimmt Nora Sternfeld eine Neubestimmung des Museums und seiner zentralen Aufgaben vor. Auf Basis radikaldemokratischer Theorie sucht sie Wege und Strategien, das emanzipatorische Potenzial des Museums auszuloten und seine demokratische Sprengkraft im Hinblick auf sich selbst zu aktivieren. Im Geiste der Institutionskritik, doch über die Kritik hinaus, entwirft sie Museen als Handlungsräume, die jenseits der Repräsentation auf Involvierung, Positionierung und Intervention in gesellschaftliche Auseinandersetzungen setzen. »Dem agonistischen Zugang zufolge«, zitiert sie Chantal Mouffe, geht es dabei um eine Praxis, »die sichtbar macht, was der dominante Konsens tendenziell verdunkelt [...] mit dem Ziel, all jenen eine Stimme zu geben, die innerhalb des Rahmenwerks der existierenden Hegemonie zum Schweigen gebracht werden.«

Radikaldemokratische Museumspraxis ergreift also Position, nimmt Stellung in notwendig konflikthaften gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Sie weiß sich verbunden mit sozialen und politischen Kämpfen. Sie begreift sich im Sinne einer Konfliktästhetik (Oliver Marchart) als kollektiv, organisiert, strategisch und verkörpert. Sie erweitert und intensiviert den Raum des Politischen. Radikaldemokratische Museumspraxis ist dabei Museumspraxis: Sie operiert mit den Mitteln und auf dem Terrain des Museums. Sie ringt in diesem Sinne auch um die Form und Strukturen der Institution.

Die Konferenz *Das radikaldemokratische Museum revisited* setzte sich im März 2024 zum Ziel, Perspektiven des radikaldemokratischen Museums im Lichte gegenwärtiger Verhältnisse zu diskutieren und zu erweitern. Mit über 200 Teilnehmenden stieß die Debatte im Dortmunder U auf große Resonanz. In gut zwei Dutzend Beiträgen aus der Museumspraxis, aus Theorie, Ver-

mittlung, Kunst und Architektur ging es darum, entlang konkreter Fälle und Versuche aus Geschichte und Gegenwart das Instrumentarium von Analyse, Kritik und Praxis zu schärfen: Was passiert im Museum, wenn es sich radikaler Demokratie verpflichtet? Was lässt sich aus der Geschichte des Museums bergen, das wir als radikaldemokratische Spuren und Momente begreifen können? In welchem Maße sind Ansätze kritischer, postrepräsentativer Museumspraxis schon hegemonial eingespannt? Welche (Infra-)Strukturen und (Arbeits-)Verhältnisse fördern oder untergraben radikaldemokratische Museumspraxis? Was heißt »radikaldemokratisches Museum« heute?

Dieser Band nun versammelt einen Großteil der Beiträge in überarbeiteter Form. Unser herzlicher Dank gilt allen, die zum Gelingen der Tagung und Veröffentlichung beigetragen haben: Zuvorderst den Autor:innen dieses Bandes sowie allen Vortragenden und Moderator:innen der Konferenz; Andrei Zavadski für deren ausgezeichnete Organisation sowie Seyma Fidan, Laura May Konieczny, Rachel Welschhoff und Hannah Zühlke für die tatkräftige Unterstützung. Der TU Dortmund sei für die großzügige Finanzierung von Konferenz und Publikation gedankt. Für dessen umsichtiges Lektorat gebührt Hannah Zühlke unser herzlicher Dank. Dem transcript Verlag schließlich danken wir für die gute Zusammenarbeit und die Aufnahme in die Reihe Edition Museum.

*Joachim Baur und Nora Sternfeld  
im März 2026*

# 1. Das radikaldemokratische Museum revisited

## Zwischen Pessimismus des Verstandes und Optimismus des Willens

---

Joachim Baur

Man muss nüchterne, geduldige Menschen schaffen, die nicht verzweifeln angesichts der schlimmsten Schrecken und sich nicht an jeder Dummheit begeistern. Pessimismus des Verstandes, Optimismus des Willens.

*Antonio Gramsci*

Let this radicalize you rather than lead you to despair.

*Mariame Kaba*

Im Frühjahr 2015 eröffnete das Victoria and Albert Museum in London eine Ausstellung mit dem Titel *All of this belongs to you*. Kurz vor den Wahlen im Vereinigten Königreich, bei denen auch die Finanzierung öffentlicher Museen zur Debatte stand, diskutierte sie anhand künstlerischer Arbeiten und historischer Sammlungsobjekte Fragen von Öffentlichkeit und Eigentumsverhältnissen, auch und gerade im Hinblick auf die eigene Institution.<sup>1</sup> In der opulenten Eingangshalle des Museums prangte in Neonlettern der Titel – ein

---

1 Gestreift auch bei Sternfeld, Nora: »Collections as Commons. Wem gehören öffentliche Sammlungen?«, in: Martina Griesser-Stermscheg/Nora Sternfeld/Luisa Ziaja (Hg.), *Sich mit Sammlungen anlegen: Gemeinsame Dinge und alternative Archive* (= Edition Angewandte, Band 5), Berlin: De Gruyter 2020, S. 77–83.

Zitat des ersten Museumsdirektors Henry Cole – als strahlkräftige Installation, als Anrufung, die weit über dieses Museum und diese Schau hinausgeht: All of this belongs to you.

Abb. 1: »All of this belongs to you«, Victoria and Albert Museum, 01.04.–19.07.2015



Foto: picture alliance / Photoshot

Was, so drängte sich die Frage auf, heißt hier »all«? Was ist »this«? Was bedeutet »belonging« – gehören? zugehören? angehen? Wer ist »you«? Bin ich »you«? Wer noch ist »you«? Gehört mir das? Gehört es uns? Gehört es *zu* uns? Gehört »all of this« hier her? Und überhaupt: Wer flüstert mir das zu, wer oder was flüstert es mir neonglänzend ein? Wer spricht hier? Wer *verspricht* das hier? Wer spricht zu wem? Eine anonyme Stimme zu den Massen? Einzelne Kurator:innen zu den Besuchenden? Mit Oliver Marchart könnten wir antworten: »Die Institution spricht«. <sup>2</sup> Und wenn wir das Museum mit Louis Althusser als

---

2 Marchart, Oliver: »Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie«, in: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien: Turia + Kant 2005, S. 34–58. Dort auch näher zu Althusser und Gramsci.

Teil der Ideologischen Staatsapparate und mit Antonio Gramsci als Institution der Zivilgesellschaft verstehen, könnten wir ergänzen: mit und durch die Institution Museum spricht der Staat, nicht irgendein Staat, sondern der integrale demokratische Staat. Wir könnten dann auch sagen: Hier spricht der Demos, das Volk der Demokratie, das sich als Souverän nicht nur die Stimme, sondern im Museum als öffentlichem Museum auch die Dinge, ganz handfest, angeeignet hat, von Fürsten und Königen und anderen Herrschern.

Und wenn wir soweit sind, dann stellen wir fest: »All of this belongs to you« ist so viel Anrufung aus einer externen, übergeordneten Position, wie es ein Selbstgespräch ist: Denn der Demos des demokratischen Staates, das Volk, ›Wir‹, verkörpert gleichermaßen die anonyme Stimme, die spricht, wie das adressierte ›You‹. »All of this belongs to you« sagen wir uns als demokratische Gesellschaft durch das Museum gegenseitig selbst. Und mehr noch: In solch ermächtigendem Selbstgespräch konstituiert sich erst die demokratische Gesellschaft.

All of this belongs to you – das war mithin nicht nur ein suggestiver Titel im Victoria and Albert Museum. »All of this belongs to you« ist das Credo und Versprechen des öffentlichen Museums. Und es kommt damit, auch das wissen wir sofort, nicht ohne seine Untiefen und Versprecher daher. Denn: All of this belongs to you – das stimmt ja einfach nicht bzw. stimmt so einfach nicht. Wir können über die Dinge, die uns da gehören sollen, nicht wirklich verfügen. Ich kann die heil'gen Hallen auch nur begrenzt zu meinem Zuhause machen. Manche mehr, andere weniger. Wir wissen inzwischen – eigentlich schon immer – dass »all of this«, das da nun uns gehören soll, einmal ganz praktisch anderen gehörte. Und dass das »You«, das auf- und angerufen ist, vorgeblich »alle« meint, die aber niemals alle sind.<sup>3</sup> Wir vernehmen also eine Position, die für die Allgemeinheit zu sprechen beansprucht, dabei stets partikulare Standpunkte und Interessen vertritt; nennen wir sie Hegemonie. Und so konstituieren sich in dem ermächtigenden, einschließend-ausschließend-

---

3 Vgl. auch Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Politics, Theory*, London/ New York: Routledge 1995, hier S. 90f., 102f. Bennett argumentiert, dass eben jenes symptomatisch uneingelöste Prinzip der adäquaten Repräsentation – die nicht zu schließende Kluft zwischen einem universellen Anspruch auf Gültigkeit und der Wirklichkeit je spezifischer, historisch sich verschiebender Selektivität – marginalisierten Positionen immer wieder die Möglichkeit und Legitimation verschaffte, sich in museale Erzählungen hineinzureklamieren.

ßenden Selbstgespräch nicht zuletzt die manifesten Grenzen dessen, wer zählt und was dazuzählt.

Richtig und falsch, inklusiv und exklusiv, Verheißung und Verschleierung, Teilhabeversprechen und Ausgrenzungserfahrung, Ermächtigung und Aneignung, Aktivierung und Verdrängung, Reproduktion von Machtverhältnissen und Möglichkeiten einer anderen Zukunft: All of this belongs to you, mein liebes Museum.

\*\*\*

Es braucht nicht viel, um zu wissen, dass Museum und Demokratie seit je in ambivalenter Weise verknüpft sind. Und es braucht auch nicht viel, um zu verstehen, dass sich die Frage nach dem Verhältnis von Museum und Demokratie heute spezifisch stellt – in einer Zeit, in der demokratische Erregenschaften allenthalben angegriffen werden und globale Polykrisen, die Dynamiken eines entgrenzten Kapitalismus sowie wachsende soziale Ungleichheit die gesellschaftlichen Grundlagen des Demokratischen zunehmend unter Druck setzen. Museen reagieren auf diese politischen Stimmungs- und Gemengelagen. Ein schneller Blick allein in den deutschsprachigen Raum vermittelt einen Eindruck von der aktuellen Konjunktur: Konferenzen sehen »Museen als Macher der Demokratie«, wollen »Haltung zeigen, Demokratie verteidigen!« und wünschen sich »Museen als aktive Orte der Demokratie«. Handreichungen lehren »The Art of Democracy. Resiliente Kunst und Kultur«, Forschungsprojekte untersuchen »Museums and Democracy in Motion«. Ausstellungen locken mit Titeln wie »Für alle? Demokratie neu gestalten« (Bonn, 2024), »Demokratie, heast!« (Graz, 2025–2027) oder »Zukünfte der Demokratie« (Berlin, seit 2023).

Zugleich macht sich der Eindruck breit, dass sich unter einer diffusen Klammer von ›Demokratie‹ ganz Unterschiedliches versammelt – wer wäre schon dagegen?<sup>4</sup> – und Beschwörungen von Demokratie nicht selten einhergehen mit dem tatsächlichen Abbau demokratischer Teilhabe und Rechte. Vor diesem Hintergrund beleuchtet der vorliegende Band und Beitrag im Sinne eines *revisiting* das Konzept des radikaldemokratischen Museums.

---

4 So kann ein Funktionär der rechtsextremen AfD im Jahr 2025 ohne Weiteres behaupten: »Demokratie lebt davon, miteinander zu streiten.« <https://www.tagesspiegel.de/politik/barendienst-an-der-demokratie-so-lief-boris-palmers-streitgesprach-mit-einem-afd-funktionar-14280458.html>

## Was war das radikaldemokratische Museum?

Was war das radikaldemokratische Museum? Ein Buch, ein Programm, ein Versprechen. Was es nie war: ein Rezept, ein Modell, ein Fertighaus. Im Folgenden seien zunächst einige Grundzüge des radikaldemokratischen Museums zusammengetragen, bevor wir es dann ›wieder besuchen‹ und von heute aus erneut anschauen.

### Ein Buch, ein Programm, ein Versprechen

Das Buch *Das radikaldemokratische Museum* von Nora Sternfeld erschien 2018 und versammelt Texte, die zwischen 2012 und 2018 in verschiedenen Zusammenhängen veröffentlicht wurden. Das Programm, das sich darin entfaltet, zielt auf eine Reflexion dessen, »wie wir Museum selbst im 21. Jahrhundert und vor dem Hintergrund seiner Rolle und Geschichte definieren können«.<sup>5</sup> Getragen ist es von dem durchaus optimistischen Verständnis, dass bestehende Machtverhältnisse im und durch das Museum nicht nur auf verschiedene Weise reproduziert werden, sondern auch verändert werden können. Zentral ist vor dem Hintergrund von Institutions- und Repräsentationskritik die Frage, wie die Kritik am Museum im Museum Folgen haben kann. Die Frage der Folgen, der Anspruch, »dass etwas geschehen kann«,<sup>6</sup> durchzieht den gesamten Band und verleiht ihm seine spezifische Dringlichkeit. Im Einzelnen adressiert sind Fragen nach der Rolle von Kritik im, am und durch das Museum als Institution. Die Frage, was es heißt, sich in und mit dieser an den herrschenden Verhältnissen abzarbeiten und »die Kräfteverhältnisse zu verschieben, in denen gesellschaftliches Einverständnis erzeugt wird«.<sup>7</sup> Die Frage der machtvollen Strukturen, die zu durchleuchten, zu nutzen und herauszufordern sind, im Ringen um Veränderung und Hegemonie. Die Frage, welche Spuren historische und gegenwärtige Kämpfe im Museum hinterlassen haben und wie sie aufs Neue zu aktivieren sind. Die Frage, was sich vermittelt, wenn wir vermitteln. Die Frage, ob das Museum ein Ort sein kann, gemeinsam eine andere Zu-

5 Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum* (= Schriftenreihe curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 3), Wien: De Gruyter 2018, hier S. 39f.

6 Sternfeld, Nora: »Dass etwas geschehen kann... Postrepräsentatives Kuratieren«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Kritische Szenografie: Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015, S. 345–349.

7 Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, hier S. 189.

kunft zu imaginieren und zu probieren. Ob ein Museum der Zukunft<sup>8</sup> mehr sein mag als die Chimäre eines »modifizierten Weiter-so«,<sup>9</sup> die Vertröstung auf eine kommende Gegenwart, in der ›alles anders‹ und nichts besser ist.

Einen Kern der Auseinandersetzung stellt jene um Repräsentation, und zwar nach der Krise der Repräsentation. Was wird aus dem Museum, aus kuratorischen, vermittlerischen Praxen, wenn sie sich aus den Aporien von Darstellung und Stellvertretung zu lösen suchen, ohne sich in falscher Unmittelbarkeit zu gefallen und zu verlieren. Wenn die Unmöglichkeit deutlich zutage tritt, an den Prinzipien der Miss-/Repräsentation und des paternalistischen Für-Sprechens festzuhalten, die Künstler:innen, Aktivist:innen, Wissenschaftler:innen an unzähligen Beispielen als Othering, epistemische Gewalt, Kommerzialisierung etc. dekonstruiert haben – und das Museum als umkämpften »Apparat der Wertekodierung«<sup>10</sup> dennoch nicht aufzugeben. Wenn die Frage ist, wie wir Widersprüche kuratieren,<sup>11</sup> dabei »Reflexivität und Handlungsmacht verbinden – also sowohl Position beziehen als auch diese zugleich selbstkritisch in den Blick nehmen«.<sup>12</sup> Am Horizont erscheint so ein postrepräsentatives Museum, das mehr und anderes ist als ein Raum des Zeigens und Sehens, der Darstellung und Stellvertretung, sondern ein radikaldemokratischer Handlungs- und Möglichkeitsraum und Ort der demokratischen Versammlung.

## Positionen radikaler Demokratie

Im Hintergrund und Pate dieses Versuchs stehen Positionen radikaler Demokratietheorie.<sup>13</sup> Diese bilden alles andere als einen geschlossenen Kanon und doch teilen sie eine Reihe grundlegender Annahmen: So gehen radikaldemokratische Ansätze davon aus, dass Demokratie sich nicht auf feste Formen re-

8 schnittpunkt/Baur, Joachim (Hg.): Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript 2020.

9 Klein, Dieter: Zukunft oder Ende des Kapitalismus? Eine kritische Diskursanalyse in turbulenten Zeiten, Hamburg: VSA 2019, S. 28.

10 Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, hier S. 65 mit Bezug auf Gayatri Chakravorty Spivak: Outside in the Teaching Machine. New York: Routledge 1993, S. 63.

11 Griesser-Stermscheg, Martina et al. (Hg.): Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis, Berlin/Boston: De Gruyter 2022.

12 Sternfeld: Dass etwas geschehen kann..., hier S. 345.

13 Anleihen nimmt Sternfeld vor allem bei Laclau/Mouffe, Rancière und Oliver Marchart. Im Hintergrund steht die Hegemonietheorie nach Antonio Gramsci.

präsentativer Demokratie reduzieren lässt und verlassen kann, sondern dass sie sich immer wieder in stets kontingenter politischer Praxis manifestieren muss. Demokratische Praxis ist dabei keine beliebige, »sondern unauflösbar an die Idee gebunden, dass wir uns als Freie und Gleiche begegnen«.<sup>14</sup> Und die meisten Ansätze teilen den Befund, dass »dieser emanzipatorische und egalitäre Kern der Demokratie in den institutionalisierten Formen der Demokratie regelmäßig verfehlt« wird.<sup>15</sup>

Hier setzt radikale Demokratie an. Radikal, an die Wurzel reichend, ist sie insofern sie darauf abzielt, Demokratie als Selbstregierung, als »Lebensform einer gemeinsamen Verfügung über alles, was die Gemeinschaft betrifft, auf möglichst viele Bereiche des Lebens auszuweiten«.<sup>16</sup> Demokratie ist demnach nichts, was sich in abgezielten gesellschaftlichen Segmenten und an eng gefassten Orten – Parlament, Parteien ... – abspielt, nichts das sich auf bestimmte isolierte Lebensbereiche beschränken ließe und auch nichts, das ein für alle Mal gesichert ist. Radikale Demokratie zielt vielmehr auf die Intensivierung und Extensivierung des Politischen und damit notwendig eine Demokratisierung der Demokratie.

Radikal ist sie dabei auch in ihrem Beharren, dass moderne Gesellschaften von Kontingenz geprägt sind: Alle Einrichtungen und Ausprägungen menschlicher Gesellschaft sind politisch hervorgebracht, nichts ist einfach gegeben. Und damit ist per se auch alles veränderlich. Radikal ist sie nicht zuletzt als sie Demokratie, als sie auch die eigene Theorie nicht auf eine letzte Instanz, nicht einmal auf gute Gründe zurückführt. Demokratie ist so auch darin radikal, dass sie sich immer wieder selbst hervorbringen und begründen muss. Radikale Demokratie setzt dabei auf Dissens und Konflikt und interessiert sich besonders für Formen der Durchbrechung, Infragestellung oder Überwindung gegebener Strukturen und Ordnungen. Sie macht dabei stets auch und gerade die umkämpften Bedingungen und Grenzen des Raums des Politischen selbst zum Thema.

In vier griffigen Formulierungen bringt Dominik Herold den weitgehend geteilten Rahmen radikaldemokratischer Positionen auf den Punkt:<sup>17</sup> Radikale

---

14 Comtesse, Dagmar et al.: »Einleitung«, in: Dies. et al. (Hg.), *Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch*, Berlin: Suhrkamp 2019, S. 12–22, hier S. 12.

15 Ebd.

16 Ebd., hier S. 13.

17 Herold, Dominik: *Radikale Demokratie und die Macht des Affektiven*, Weinheim: Campus Verlag 2026.

Demokratie ist *unbegründbar*. Sie setzt auf Kontingenz und Grundlosigkeit. Radikale Demokratie ist *unversöhnbar*. Dissens, Konflikt und Streit sind ihr unvermeidlich eingeschrieben. Radikale Demokratie ist *unberechenbar*. So ist das Politische mit Jacques Rancière und anderen Protagonisten radikaler Demokratie erst dann und da, wo es um eine »Unterbrechung der Logik institutioneller Politik und ihrer auf Konsens abgestellten Regelwerke«<sup>18</sup> geht, wo sich ein widerständiger Dissens gegen vermeintliche Alternativlosigkeit ausdrückt, wo sich ein »Teil ohne Anteil«<sup>19</sup> zur Geltung bringt. Radikale Demokratie ist schließlich *unerreichbar*. Sie bleibt stets ungesichert und ungeschlossen – im Horizont von Freiheit, Gleichheit, Solidarität.

Damit sind Ansätze radikaler Demokratie, gerade in einer Zeit der Anfechtungen und Anrufungen von Demokratie, ein fünftes: *unverzichtbar*. Denn jenseits akademischer Debatten ist ihnen eine Handlungsperspektive eingeschrieben: »Bei vielen Autor:innen zeigt sich die Radikalität auch in einem originär emanzipatorischen Anspruch, der die Veränderbarkeit der herkömmlichen Politikstrukturen repräsentativer, liberal-kapitalistischer Demokratien betont.«<sup>20</sup> Oder, wie Sergej Seitz in diesem Band zuspitzt: »Eine radikaldemokratische Perspektive rückt die Momente der Kontingenz und Konflikthaftigkeit vergesellschafteter Strukturen sowie die strategische Frage der (Gegen-)Hegemoniebildung ins Zentrum.«

## Dreifache Frontstellung

Von dieser Warte aus und mit dieser Perspektive auf (Gegen-)Hegemoniebildung bringt Nora Sternfeld nun das radikaldemokratische Museum in Stellung,<sup>21</sup> und zwar gleichsam an drei Fronten: Es richtet sich – ganz im Gefolge von Repräsentations- und Institutionskritik, New Museology und

18 Comtesse et al.: Einleitung, hier S. 13.

19 Rancière, Jacques: Das Unvernehmen: Politik und Philosophie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, hier S. 41ff.

20 Comtesse et al.: Einleitung, hier S. 15.

21 Die martialische Formulierung scheint sich in Zeiten immer neuer Kriege zu verbieten. Sie drängt sich hier als Echo von Gramscis Formulierung des politischen »Stellungskriegs« in den Text. Im Gegensatz zum »Bewegungskrieg« muss dieser im Ringen um Hegemonie auf unübersichtlichem Terrain auf die weniger spektakulären, oft unmerklichen Verschiebungen und kleinen Landgewinne setzen. Vgl. etwa Buckel, Sonja/Fischer-Lescano, Andreas (Hg.): Hegemonie gepanzert mit Zwang: Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis Antonio Gramscis, Baden-Baden: Nomos 2007.

Critical Museum Studies – gegen ein Museum, das von seinen historischen und gegenwärtigen Verstrickungen in Machtverhältnisse nichts wissen will. Es wendet sich zum zweiten – spezifisch situiert in einer postnazistischen Gesellschaft – gegen jede Form des Autoritarismus und der Faszisierung. Die Hauptlinie der Auseinandersetzung aber, drittens, führt gegen Entwicklungen und Effekte des Neoliberalismus in Kunst und Kultur. So schreibt Sternfeld in der Einleitung des Buches: »Museen sind heute vor dem Hintergrund einer Transformation des öffentlichen Bereichs von wohlfahrtsstaatlichen zu neoliberalen Institutionen geworden. Die Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz ist also seit den 1980er-Jahren durch gezielte strukturelle und institutionelle Managementstrategien zunehmend ökonomisiert und damit eigentlich entdemokratisiert worden.«<sup>22</sup> Diese neoliberale Ökonomisierung und Entdemokratisierung des Museums nimmt Sternfeld nicht allein deshalb ins Visier, weil sie – durch verschärften Wettbewerb um Aufmerksamkeit und knappere Mittel, forcierte Projektorientierung, prekäre Arbeitsbedingungen, quantifizierende Erfolgskriterien etc. – die Möglichkeiten emanzipatorischer Praxis alltäglich bestimmen und begrenzen. Die Auseinandersetzung reicht tiefer. Denn in »einer Art Allianz zwischen kritischen Diskursen und ökonomischen Erwägungen«<sup>23</sup> verschwimmen hier manche Grenzen und der Transformismus<sup>24</sup> ist niemals weit. Zu fragen ist so: Wie werden Errungenschaften progressiver Praxis und Bewegungen in die Verwertung eingespeist?

---

22 Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, hier S. 15. Ähnlich Marcelo Rezende unlängst noch einmal schön blumig, spezifisch im Kunstfeld situiert: »In den letzten 30 Jahren hat der Aufstieg der Globalisierung uns ein Gebräu verabreicht, in dem der feine Wein eines neuen Vokabulars und neuer kultureller Präsenz – Multikulturalismus, nichtwestliche Perspektiven, Inklusion – mit dem billigen Fusel der wirtschaftlichen Deregulierung und der Kommerzialisierung vieler Aspekte des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens verschnitten ist. So hat sich der Kultursektor als Bestandteil einer globalen Branche (mit dem Museum als Konzern, dem Biennalenboom, culture washing ...) herausgebildet, während sich seine Institutionen als demokratische Orte im Dienst gesellschaftlicher Forderungen positionierten, nur um politische Kämpfe und Debatten in begehrenswerte und konsumierbare Produkte zu verwandeln.« Borja-Villel, Manuel/Rezende, Marcelo: »Die Institution verlassen. Ein E-Mail-Austausch«, in: Texte zur Kunst, Juni 2025, H. 138, S. 97–137.

23 Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, hier S. 17.

24 Der Begriff Transformismus geht auf die Hegemonietheorie Antonio Gramscis zurück. Er beschreibt den Versuch einer hegemonialen Formation, gegenhegemoniale Diskurse, Verschiebungen und Brüche zu integrieren und zu neutralisieren. Näher dazu Ingo Pohn-Lauggas in diesem Band. Für eine ausführliche Betrachtung im Kunstfeld vgl.

Wie werden kritische Konzepte erweiterter Teilhabe und Mitsprache zum Betriebsmodell eines aktivierenden Staats und »unternehmerischen Selbst«?<sup>25</sup> Wie werden radikale »Projekte« zu Durchlauferhitzern für ökonomisierte Regime des Wissens und der Kreativität? Wie werden demokratische Grundsätze von Diversity, Equity, Inclusion zur Vorlage für manageriale Governance-Strategien und »diversity washing«?<sup>26</sup> Wie befeuern Imperative von Flexibilität und »Change« einen (nicht mehr wirklich) »neuen Geist des Kapitalismus«?<sup>27</sup> in den Museen? Wie wird das, was neu und aufregend klingt, nach Aufbruch, Kritik und anderen Möglichkeiten, zur Stabilisierung herrschender Verhältnisse vereinnahmt? Diese mal verlockenden, mal erdrückenden Umarmungen in den Bedingungen und Widersprüchen neoliberaler Kulturproduktion sind es, die das radikaldemokratische Museum besonders angeht.<sup>28</sup>

Aus dieser Konstellation, aus dem Wissen, dass das Bemühen um die Verschiebung von Kräfteverhältnissen auf dem umkämpften Terrain des Museums sich seiner selbst nie sicher sein kann, resultiert denn auch eine spezifisch unnachgiebige Haltung: gegen falsche Zufriedenheit, gegen individuellen und institutionellen (Selbst-)Betrug, und zwar nicht aus moralischer Empörung oder Enttäuschung, sondern aus historisch geschulter, politischer Analyse der Aneignungen und Entwendungen, der Inkorporierung kritischer Impulse und

---

Marchart, Oliver: *Hegemony Machines: documenta X to fifteen and the Politics of Biannualization*, Zürich: OnCurating 2022.

- 25 Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- 26 So etwa Hito Steyerl anlässlich ihrer Ablehnung des Bundesverdienstkreuzes im Jahr 2021: Angesichts einer verfehlten Corona-Politik, die den Kultur- und Bildungsbereich gegenüber Profitinteressen benachteiligt habe, fehlender Maßnahmen gegen strukturelle Diskriminierung und rechten Terror sowie »ein brandneues Fake-Schloss in Berlin, voll kolonialer Raubkunst« wirke die geplante Auszeichnung einer nichtweißen deutschen Künstlerin wie »Diversity-Washing systemischer Missstände«. Vgl. Steyerl, Hito: »Sehr geehrter Herr Bundespräsident, ...«, in: *Die ZEIT* 28/2021; auch Möntmann, Nina: *Decentering the museum: contemporary art institutions and colonial legacies*, London: Lund Humphries 2023, hier S. 17.
- 27 Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK 2003. Kritisch zum »Change-Imperativ« auch Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, hier S. 162ff.
- 28 Vgl. auch Griesser-Stermscheg et al.: *Widersprüche*; Beitzl, Matthias/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): *Gegenöffentlichkeit organisieren. Kritisches Management im Kuratieren* (= Schriftenreihe curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 4), Berlin/Boston: De Gruyter 2019.

emanzipatorischer Kämpfe. Dies zeigt sich bei Sternfeld im beharrlichen Insistieren auf der offenen Frage, wer oder was gemeint – und ausgeschlossen – ist, wenn Museen »für alle« sein wollen. Das steht hinter der Skepsis, ja, Ablehnung von Partizipationsprogrammen als Demokratiesimulation, die Teilhabe und Mitgestaltung nur vorgeben und zugleich wenig infrage stellen. Statt bloßem Mitspielen ginge es – und das lässt sich auf alle Aspekte des Museums beziehen – im radikaldemokratischen Sinne vielmehr darum, »um die Spielregeln zu spielen«. <sup>29</sup>

### Para: Mit den Mitteln des Museums

Zentral ist dabei in allem, dass das Museum eben *mit den Mitteln des Museums* radikaldemokratisch zu sein habe. So betont Sternfeld in einer Gegenüberstellung verschiedener politischer Orte: »Das Museum ist eine öffentliche Institution, die mit der Straße als Raum des Protests und dem Parlament als Versammlungsraum verbunden ist, aber anderes kann und macht.« <sup>30</sup> Darauf abzustellen, was das Museum »kann und macht«, heißt auch und gerade die Aufgaben, die es ausmachen und von anderen Institutionen absetzen, ernst zu nehmen, zugleich zu weiten und zu wenden: Aus dem angestammten Sammeln, Bewahren, Erforschen, Ausstellen, Vermitteln werden bei Sternfeld so: das Archiv herausfordern, den Raum aneignen, anderes Wissen produzieren, Gegenöffentlichkeit organisieren und Vermittlung radikalisisieren.

Das dies nie allein und eigenmächtig geht und erst recht nicht in einer musealen Praxis, die sich aus gesellschaftlichen Auseinandersetzungen herauszuhalten sucht, steht dabei außer Frage. Verbindungen und Verbündungen, in kollaborativen Prozessen, mit sozialen Bewegungen und politischen Kämpfen, durchziehen sämtliche Ansätze und Positionen, die das radikaldemokratische Museum aufruft. Zielpunkt dieses kritischen postrepräsentativen Denkens und Tuns im/mit/gegen/durch das Museum, das bei der Kritik nicht stehen bleibt, ist so der Vorschlag – das Denkmodell, das Praxisfeld, die Provokation, die Utopie – des Para-Museums: ein »museum-like setting«, <sup>31</sup> das glei-

29 Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, hier S. 73ff.

30 Ebd., hier S. 21.

31 Clifford, James: »Museums as Contact Zones«, in: Ders., *Routes: Travel and Translation in the late twentieth century*, Cambridge, Mass: Harvard University Press 1997, S. 188–219, hier S. 214.

chermaßen in Relation zur Institution wie zur Welt außerhalb dieser steht, das weder gegen das Museum gerichtet noch vollständig von diesem definiert ist:

Indem das Para-Museum als radikaldemokratische Institution gedacht wird, aktiviert es eine Sprengkraft des Museums im Hinblick auf sich selbst. Es ist die Frage nach einer anderen – gleicheren, freieren, solidarischeren – Institution in einer anderen – gleicheren, freieren, solidarischeren – Gesellschaft. Es stellt die machtvollen Funktionen des Museums anhand von dessen eigenen emanzipatorischen Funktionen in Frage [...] Insofern das Para-Museum dabei ebenso auf das Museum in seinem Veränderungspotenzial und auf die sozialen Kämpfe, die Herrschaftslogiken durchkreuzen, bezogen ist, ist es zugleich ganz Teil des Museums und Teil einer anderen Ordnung, die möglicherweise erst im Kommen ist. Und damit im wahrsten Sinne des Wortes ein Museum einer möglichen anderen Zukunft.<sup>32</sup>

Dies war – in aller Offenheit und Ungewissheit – das Versprechen.

### Our current conjuncture<sup>33</sup>

Nun ist seit Erscheinen der Texte und des Buches einige Zeit vergangen. Manches hat sich verändert, wenig zum Besseren. Die politische Großwetterlage gibt kaum Anlass zu Optimismus. Vielmehr erscheint die Gegenwart als Verdichtung von Krisen: Die Widersprüche eines globalen Kapitalismus verschärfen sich und treiben zugleich die planetare ökologische Krise voran. Migration wird zum Angriffspunkt autoritärer Politik; Menschen, die ihr Recht auf Bewegungsfreiheit wahrnehmen, werden kriminalisiert, entrechtet und gewaltsam abgewehrt. Rassismus und autoritäre Verschiebungen reichen bis hin zu offenem Faschismus. Austeritätspolitiken verkaufen den materiellen Rückbau öffentlicher Infrastrukturen als ›Reformen‹. Rechte werden abgebaut, der Rechtsstaat gerät unter Druck, demokratische Verfahren erodieren. Ein rech-

32 Sternfeld, Nora et al.: Das Museum der Zukunft, in: schnittpunkt/Baur, Museum der Zukunft, S. 17–31, hier S. 29.

33 Zum Begriff der *conjuncture* im Sinne eines politisch gefassten gegenwärtigen Moments und einer Konjunkturanalyse im Anschluss an Stuart Hall und andere vgl. Ege, Moritz et al.: »Debatte: Cultural Studies als Konjunktur- und Konstellationsanalyse. Zur Einleitung«, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 6 (2019), H. 2, S. 101–136.

ter Kulturkampf trifft sich mit »shouty conversations«<sup>34</sup>, moralischer Polarisierung und der Beschleunigungslogik von Plattformen und KI. Während unspezifische Bekenntnisse zur ›Demokratie‹ Konjunktur haben, diagnostiziert mancher eine »Demokratiedämmerung«<sup>35</sup> – begleitet von einer Krise der politischen Imagination und einer Indienstnahme von Kunst und Kultur mangels schlagkräftiger sozialer Bewegungen.

All das bleibt nicht ohne Widerhall in der Welt der Museen. Im Zuge eines weltweiten Erstarkens autoritärer, rechtspopulistischer und rechtsextremer Kräfte geraten insbesondere Kunst, Kultur und Wissenschaft ins Visier. Seit Beginn seiner zweiten Amtszeit greift US-Präsident Trump die Unabhängigkeit, Finanzierung und inhaltliche Arbeit von Museen in den USA an. Mit zahlreichen Executive Orders und einer aggressiven Personalpolitik geht er gegen unliebsame Institutionen, die Grundsätze von Diversity, Equity, Accessibility, Inclusion oder auch nur in Ansätzen kritische Perspektiven vor.<sup>36</sup> Auto-

---

34 So Irit Rogoff in ihrem Vortrag auf der Konferenz: <https://www.youtube.com/watch?v=drOlcIR8qMs&t=266s>

35 Selk, Veith: *Demokratiedämmerung: eine Kritik der Demokratietheorie*, Berlin: Suhrkamp 2023. Selks Thema und Diagnose im engeren Sinne ist eine Dämmerung der *Demokratietheorie*. Diese – gleichermaßen in radikaldemokratischer wie in deliberativer und liberaler Spielart – sei in einer »Behauptbarkeitskrise«, könne mithin nicht mehr überzeugend ihre normativen *und* realistischen Ansprüche einlösen, die Wirklichkeit also nicht mehr adäquat erfassen. Demnach gilt rundweg: »Das demokratietheoretische Paradigma ist zweifelhaft geworden.« (ebd., S. 176). Die Implikationen dieser grundsätzlichen Infragestellung – die indes keineswegs unwidersprochen ist – für ein Museum, das sich radikaldemokratisch nennt, müssten bei anderer Gelegenheit ausgeleuchtet werden.

36 Die American Association of Museums dokumentiert die Vorgänge, berät betroffene Einrichtungen und meldete im Sommer 2025 auch öffentlich Widerspruch an. <https://www.aam-us.org/2025/01/28/impact-of-executive-orders-and-pause-on-disbursement-of-federal-funds/> Derweil sammeln und speichern engagierte Professionals und Laien Dinge und Darstellungen der »history Trump wants to erase«. Isa Farfan: »Documenting the History Trump Wants to Erase«, in: *Hyperallergic*, 30.9.2025, <https://hyperallergic.com/documenting-the-history-trump-wants-to-erase/> To be sure, die Angriffe gegen die Prinzipien von DEAL können retrospektiv nicht als Indiz für deren systemische Wirksamkeit gedeutet werden. Richtig bleibt, wie u.a. Nina Möntmann (*Decentring*, S. 17) noch unlängst monierte, dass vage formulierte DEAL-Berichte und »bureaucratic diversity schemes« nicht per se zu grundlegenden Veränderungen in der Machtverteilung und den Infrastrukturen von Museen führten. Vor diesem richtigen Hintergrund die präsidialen Angriffe indes nur schulterzuckend zur Kenntnis zu

ritäre Regierungen in anderen Ländern greifen zu ähnlichen Maßnahmen.<sup>37</sup> Das *Network of European Museum Organisations* registriert die europaweit erhöhte Sorge von Museen in Bezug auf politische Einflussnahme, und zwar durch Finanzierung, Einmischung in die Verwaltung und Druck von Interessengruppen.<sup>38</sup> In Deutschland führt nicht nur die rechtsextreme AfD einen Kulturkampf von rechts.<sup>39</sup> Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien selbst setzt Kulturinstitutionen und Kulturarbeiter:innen unter Druck. Als oberster Polarisierungsunternehmer, den »Finger verlässlich auf dem Triggerpunkt«,<sup>40</sup> sucht er nicht allein diskursiv, überkommene Vorstellungen von »Heimat«, »Kulturkreis« und »Nation« zu reaktivieren,<sup>41</sup> sondern greift mit Einschüchterungsversuchen und repressiven Maßnahmen direkt in den Kulturbetrieb ein.<sup>42</sup> Als Hebel dient ein kruder Populismus, der die Künste an ei-

---

nehmen oder gar als willkommenen Schlag gegen einen transformistischen *progressive neoliberalism* (Nancy Fraser) zu nehmen, wäre politisch ebenso fatal.

- 37 So wurde im August 2024 etwa die Direktorin der Slowakischen Nationalgalerie Alexandra Kusá von der rechten Kulturministerin der Fico-Regierung unter fadenscheinigen Vorwänden entlassen. Viele weitere führende Köpfe slowakischer Kultureinrichtungen folgten. Kolleg:innen weltweit solidarisierten sich mit offenen Briefen und Erklärungen. Die Entlassungen wurden zu einem Kristallisationspunkt der Proteste gegen die Regierung. Im Januar 2025 kündigten rund 100 Mitarbeiterinnen der Nationalgalerie. Vgl. Open Letter Opposing the Dismissal of the Director of the Slovak National Gallery, e-flux 13.8.2024, <https://www.e-flux.com/notes/621698/open-letter-opposing-the-dismissal-of-the-director-of-the-slovak-national-gallery>
- 38 NEMO Barometer on political influence in museums in Europe, Januar 2025, <https://www.ne-mo.org/news-events/article/nemo-barometer-on-political-influence-on-museums-in-europe/> Vgl. auch Leser, Julia et al.: »Right-Wing Populism and Museums: Findings from an Interview Study in the UK, Poland and Germany«, in: *Museum & Society* 23 (2025), H. 2, S. 109–125.
- 39 Im deutschen Kontext prominent wurde der Angriff auf die Ausstellungswerkstatt *Das ist kolonial*. im LWL-Museum Zeche Zollern im September 2023. Vgl. Golombek, Jana/Kumpmann, Lina: »Rückblick auf einen rechten Shitstorm«, in: *Museumskunde* 89/2024, S. 92–97.
- 40 Vgl. Trebing, Saskia: »Wolfram Weimers Feldzug gegen das Gendern. Den Finger verlässlich auf dem Triggerpunkt«, in: *Monopol* 11.8.2025. <https://www.monopol-magazin.de/weimer-gendern-den-finger-verlaesslich-auf-dem-triggerpunkt> Die leitenden Begriffe aus Mau, Steffen/Lux, Thomas/Westheuser, Linus: *Triggerpunkte: Konsens und Konflikt in der Gegenwartsgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp 2024.
- 41 Vgl. Weimer, Wolfram: *Das konservative Manifest. Zehn Gebote der neuen Bürgerlichkeit*, Kulmbach: Plassen 2018.
- 42 Die Liste ist zu lang, um die Ereignisse im Einzelnen aufzuführen. Einzelne vgl. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/weimer-protest-kulturkampf-zensur-100.html> Der

nem imaginären Volkswillen zu messen sucht und progressive Positionen unter ›Extremismus‹-Verdacht stellt. Verstärkt zum Einsatz kommt darüber hinaus ein »autoritärer Anti-Antisemitismus«, der den nötigen Kampf gegen Antisemitismus dazu instrumentalisiert, Debattenräume zu verengen sowie Personen und Positionen, insbesondere palästinensische und palästinasolidarische, unmöglich zu machen.<sup>43</sup> Demgegenüber steht ein Kunstfeld, das nach dem 7. Oktober und dem Krieg in Gaza von schweren Verwerfungen gezeichnet ist und sich nicht anders als mit unbedingter Lagerbildung und wechselseitigen Boykotten zu helfen weiß. Diverse Bündnisse und Zusammenhänge sind zerbrochen.

Doch gibt es nicht auch gute Gründe für Optimismus, kleine und größere Landgewinne? Auf und ab wird schließlich der politische Charakter und die politische Rolle von Museen diskutiert. Das Verständnis, dass Museen nicht neutral sind, hat sich – hart erkämpft – als Allgemeingut weitgehend durchgesetzt, ist mithin selbst hegemonial geworden. Explizit engagiert ergreifen Museen in ihren Programmen Partei gegen Rassismus und Klimakrise, für soziale Kämpfe und planetarische Gerechtigkeit. Angriffe gegen Museen, in den USA, in der Slowakei, in Deutschland, andernorts, provozieren Widerstand und wirken ihrerseits mobilisierend. Mit Rückgaben kolonialen Raubguts – wie unzulänglich und widersprüchlich im Einzelnen – zeitigt ein oft zurecht als Leerformel gescholtener Dekolonisierungsdiskurs materielle Konsequenzen. Einzelne Häuser experimentieren mit Räten und anderen Teilnehmungsformaten als Versuche ihrer strukturellen Demokratisierung.<sup>44</sup> Im Kunstfeld hat insbesondere die *documenta fifteen* den Fokus auf Infrastrukturen und die solidarische Verteilung von Ressourcen verschoben.<sup>45</sup> Streiks und gewerkschaftliche Orga-

---

angekündigte Um- und Abbau des Programms *Demokratie Leben* samt Überprüfung von Antragstellenden durch den Verfassungsschutz bettet diese Eingriffe in einen breiteren Backlash gegen Strukturen einer demokratischen Zivilgesellschaft ein.

43 Vgl. Ullrich, Peter: »Wird ausgerechnet Anti-Antisemitismus zu einem Katalysator der autoritären Wende?«, in: Luxemburg, Dezember 2024, S. 100–105, <https://zeitschrift-luxemburg.de/artikel/anti-antisemitismus/>.

44 Etwa Birmingham Museums' Citizen Jury, vgl. Roberts, Isabella: The Evaluation Report for the UK's first Citizens' Jury in a museums setting. 2025; Gesellschafts-Forum der Bundeskunsthalle Bonn zur Ausstellung *Für alle! – Demokratie neu gestalten*, 2023.

45 Marchart: Hegemony Machines, hier S. 86; Kolb, Ronald: »documenta fifteen's lumbung: The Bumpy Road on the Third Way: Fragmentary Thoughts on the Threats and Troubles of Commons and Commoning in Contemporary Art and Knowledge Production«, in: *OnCurating* 54 (2022), S. 57–95.

nisierung sorgen dafür, dass im Museum nicht mehr allein Deutungskämpfe, sondern verstärkt auch Arbeitskämpfe ausgetragen werden. Die 2022 verabschiedete ICOM-Definition von Museen schreibt die nun verstärkt unter Beschluss stehenden Prinzipien von Diversität, Inklusivität und Nachhaltigkeit als verbindlichen Rahmen fest.<sup>46</sup>

In der Welt der Museen zeigt sich mithin ein widersprüchliches Bild. Es sind dabei drei Aspekte die die aktuelle Tendenz in besonderer Weise rahmen und auch Museen nicht unberührt lassen: eine Hegemoniekrise des Neoliberalismus mit autoritären Verschiebungen nach rechts, Hyperpolitik und der Drang nach *immediacy*.

### Right-wing times

Leben wir in rechten Zeiten? Alyosxa Tudor und Miriam Ticktin jedenfalls fassen die gegenwärtige Konjunktur als »right-wing times«:<sup>47</sup> eine Phase, in der rechte Politiken und Diskurse nicht als Ausnahme, sondern als strukturprägende Normalität erscheinen. Eine »anti-linke Konjunktur«<sup>48</sup> artikuliert sich nicht nur in Wahlerfolgen rechter Parteien, sondern in einer breiteren diskursiven und institutionellen Verschiebung, die progressive Projekte delegitimiert und emanzipatorische Errungenschaften zurückdrängt. Vor dem Hintergrund einer Hegemoniekrise des Neoliberalismus<sup>49</sup> entstehen neue Herrschaftsformen, die demokratische Verfahren formal aufrechterhalten, sie jedoch substanziell aushöhlen. Diagnosen eines »autoritären Neoliberalismus«, »subterranean trumpism« oder gar »demokratischen Faschismus« verweisen mit unterschiedlichen Akzenten auf die Verbindung aus

46 Nora Sternfeld hat natürlich recht, wenn sie in diesem Band kritisch feststellt: »Das klingt auch mehr nach Versprechen als nach Definition.« Ich würde – zumal vor dem Hintergrund der harten Auseinandersetzungen um die Museumsdefinition – argumentieren, dass darin gleichwohl eine jener molekularen Verschiebungen zum Ausdruck kommt, die die Möglichkeiten demokratischer Museumspraxis erweitern. Vgl. jetzt auch Brulon Soares, Bruno/Bonilla-Merchav, Lauran: *The Museum Definition Handbook. Words Inspiring Action*. Paris: ICOM 2026.

47 Tudor, Alyosxa/Ticktin, Miriam: »Sexuality and borders in right wing times: a conversation«, in: *Ethnic and Racial Studies* 44 (2021), H. 9, S. 1648–1667.

48 Ege, Moritz/Gallas, Alexander: »Anti-linke Konjunktur: Gegen die ›links-grüne‹ Bedrohung«, in: nd 30.08.2024, <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1184917.kulturkaempfe-anti-linke-konjunktur-gegen-die-links-gruene-bedrohung.html>

49 Vgl. etwa Dyk, Silke van/Haubner, Tine: *Community-Kapitalismus*, Hamburg: Hamburger Edition 2021, hier insbes. S. 110ff.

populistischer Mobilisierung, Ressentimentpolitik und autoritärer Verdichtung.<sup>50</sup> Gemeinsam markieren die Begriffe eine Transformation politischer Herrschaft, in der die Krise neoliberaler Hegemonie nicht zu progressiver Erneuerung, sondern zur autoritären Reorganisation des Politischen führt.

## Hyperpolitik

Mit »Hyperpolitik« bezeichnet Anton Jäger eine gegenwärtige Form politischer Mobilisierung, die durch hohe Intensität und geringe organisatorische Dauerhaftigkeit gekennzeichnet ist.<sup>51</sup> Hyperpolitik bedeutet, wie der deutsche Untertitel treffend formuliert, »extreme Politisierung ohne politische Folgen«. Sie entsteht im Kontext digitaler Kommunikationsräume, insbesondere sozialer Medien, die politische Positionierung beschleunigen und affektive Dynamiken wie Empörung oder Skandalisierung verstärken. Daraus entstehen kurzfristige Mobilisierungsschübe mit hoher Sichtbarkeit, die jedoch selten in Formen von Organisation oder längerfristige kollektive Strukturen übergehen. Hyperpolitik bleibt fragmentiert, personalisiert, medienbasiert und algorithmisiert. Resultat ist ein Spannungsverhältnis zwischen permanenter politischer Kommunikation und begrenzter materieller Durchsetzungskraft. Jäger begreift Hyperpolitik vor diesem Hintergrund denn auch nicht als nachhaltige (Re-)Politisierung von Öffentlichkeit, sondern vielmehr als Symptom struktureller Schwäche kollektiver Organisation.<sup>52</sup>

50 Vgl. Bruff, Ian/Tansel, Cemal Burak (Hg.): *Authoritarian neoliberalism: philosophies, practices, contestations*, London/New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2021; Amlinger, Carolin/Nachtwey, Oliver: *Zerstörungslust: Elemente des Demokratischen Faschismus*, Berlin: Suhrkamp 2025. Den Begriff »subterranean trumpism« hat Alexander Gallas in die Debatte geworfen, um eine eher unterschwellige Übernahme von Strategien des Trump-Regimes in europäischen Kontexten zu kennzeichnen vgl. *Subterranean Trumpism: The Great Moving Right Shows in Britain and Germany*, Vortrag auf der Tagung »Multiple Krise, faschistische Tendenzen, imperialistische Konflikte: Umbrüche im globalen Kapitalismus«, 11.–13.09.2025 in Wien.

51 Jäger, Anton: *Hyperpolitik: Extreme Politisierung ohne politische Folgen*, Berlin: Suhrkamp 2023.

52 Im Verhältnis zu Positionen radikaler Demokratietheorie, insbesondere bei Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, erscheint Hyperpolitik in ambivalentem Licht. Einerseits bestätigt sie zentrale Annahmen, wonach das Politische durch Konflikt, Antagonismus und affektive Mobilisierung strukturiert ist. Die digitale Zuspitzung von Kontroversen und die symbolische Verdichtung politischer Forderungen lassen sich als Ausdruck hegemonialer Kämpfe um Bedeutung deuten. Andererseits bleibt Hyperpolitik auf dis-

## Immediacy

In *Immediacy: Or, The Style of Too Late Capitalism* analysiert Anna Kornbluh die kulturelle Dominanz von »Unmittelbarkeit« als ästhetisches und gesellschaftliches Leitprinzip im Spätkapitalismus, »a master category for making sense of twenty-first century cultural production«. <sup>53</sup> *Immediacy* nennt sie die verbreitete, sich verbreitende ästhetische und soziale Präferenz für Direktheit, Präsenz und Transparenz, die Formen der Vermittlung systematisch abwertet. Programmatisch formuliert sie: »Immediacy crushes mediation. It is what it is. Self-identity without representation, ferment with ›no words‹ [...] Immediacy rules art as well as economics, politics as much as intimacies. [...] Exacerbating this hegemony, immediacy animates even contemporary critical theory that now slides too close to its objects, embracing rather than disarticulating dominant logics«. <sup>54</sup> Die Logik und der Imperativ der *Immediacy* zeigten sich dabei in digitalen Medien, autofiktionaler Literatur, Reality-TV, sozialen Netzwerken, künstlerischen Arbeiten und Formen politischer Kommunikation, die Authentizität und unmittelbare Betroffenheit privilegieren. <sup>55</sup>

Die Pointe von Kornbluhs Argument ist, dass sie diese Ästhetik der Unmittelbarkeit nicht bloß als Stilphänomen gegenwärtiger Kulturproduktion versteht. Vielmehr zeigt sie, wie diese strukturell mit einem finanzialisierten Kapitalismus zusammenhängt, der auf möglichst reibungslose Zirkulation, Beschleunigung und »disintermediation« setzt: »Cutting out the middleman« bei Netflix, Uber und Co. zeigt sich so verknüpft mit dem Ausstreichen der

---

kursive Sichtbarkeit und situative Empörung beschränkt, ohne die Artikulation stabiler Äquivalenzketten oder die Ausbildung dauerhafter kollektiver Subjekte zu leisten. Aus dieser Perspektive markiert Hyperpolitik eben keine Vertiefung radikaldemokratischer Praxis als vielmehr eine substitutive, institutionell unterbestimmte Erscheinungsform unter spätmodernen Kommunikationsbedingungen.

53 Kornbluh, Anna: *Immediacy or, The style of too late capitalism*, London/New York: Verso 2023, hier S. 6.

54 Ebd.

55 Ohne expliziten Bezug auf Kornbluh stößt Manuel Borja-Villel mit Blick auf gegenwärtig populäre Formen immersiver Kunst ins gleiche Horn: »Immersiver Kunst fehlen Unterbrechung, Bruch oder Fragmentierung. Sie bietet keinen Raum, in dem das Publikum die Erzählung, die die Ausstellung präsentiert, hinterfragen, sich aneignen oder umdeuten könnte. Stattdessen dominiert ein oberflächlicher konsumistischer Eindruck, der das Subjekt ausradiiert.« Borja-Villel/Rezende: *Die Institution verlassen*.

Möglichkeiten von Zwischenräumen und des Dazwischen-Tretens, auf die jede (demokratische) Repräsentation angewiesen ist.<sup>56</sup> Explizit kritisch wendet sich Kornbluh denn auch gegen die verbreitete Annahme, Unmittelbarkeit sei demokratisch oder emanzipatorisch. Vielmehr führe die Abwertung von Vermittlung – verstanden als institutionelle, narrative oder formale Struktur – zu einer Schwächung kollektiver Reflexions- und Handlungsfähigkeit.<sup>57</sup> Mit Verve plädiert ihr Buch entsprechend für eine Rehabilitierung ästhetischer und politischer Formen der Vermittlung als Voraussetzung machtkritischer Praxis und struktureller Transformation unter spätkapitalistischen Bedingungen.

Autoritäre Züge, Hyperpolitik und das Begehren nach Unmittelbarkeit sind dem Museum sicher nicht fremd. Dem radikaldemokratischen Museum stehen sie diametral entgegen.

## Revisiting

Dies also ist der Moment unseres *revisiting*.<sup>58</sup> Wie schauen wir von 2026 aus auf *Das radikaldemokratische Museum*? Was lässt sich (noch) damit anfangen? Bei Sternfeld selbst überwiegt der Pessimismus. Im Vorwort zur englischen Ausgabe, die just zeitgleich mit diesem Buch erscheint, ist der Blick zurück ver-düstert:

Like the entire book, the texts collected here were all written in the years leading up to 2018. I have reread them for this book from today's perspective and revised them slightly. Nevertheless, they bear the marks of their time. They work against much of what has unfortunately become eerily commonplace today. And so they carry within them a hope that I might not be able

56 Vgl. auch Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, hier S. 34ff. mit Bezug auf Ernesto Laclaus Begriff der Repräsentation und einem Plädoyer für »parteiische Vermittlung«.

57 Für eine gegenwartspolitische Analyse der Angriffe auf »Institutionen gesellschaftlicher Vermittlung«, hier: Parlamente, Bildungseinrichtungen, soziale Infrastrukturen, eine unabhängige Justiz vgl. Daniel Keil: »Destruktion als politisches Programm- Milei, Musk und Co.«, in: nd, 13.12.2024, <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1187532.milei-musk-und-co-destruktion-als-politisches-programm.html>

58 Wir beziehen uns mit dieser Bezeichnung lose auf ein Debattenheft der Zeitschrift *Artforum* unter dem Titel *The Museum revisited*. Darin findet sich ein streitbarer Text von Chantal Mouffe über »Museums as Agonistic Spaces«. (Mouffe, Chantal: »The Museum Revisited«, in: *Artforum* 48 (2010), H. 10, S. 326–330). Mouffe wendet sich darin dezi-

to muster today, but which may find new and unique strength in the eyes of new readers, and therefore might invite for a reformulation in a different time.<sup>59</sup>

Auch ihre Revision in diesem Band kommt in illusionslosem, ja desillusioniertem Ton. Revue passieren lässt sie Ausgangsfragen und Ansatzpunkte ihres Konzepts, skizziert Aspekte der Gegenwart und kommt zum nüchternen Schluss: Während die »imaginären Anrufungen der Repräsentation von Demokratie« Konjunktur hätten, sei von tatsächlicher Demokratisierung innerhalb und außerhalb des Museums wenig zu sehen. Während kritische Themen und Interventionen in aller Munde und Häuser seien, zeigten sich kaum strukturelle Veränderungen. Angesichts »zukunftsstrotzender Leitbilder« in finsternen Zeiten vermutet sie einen problematischen Zusammenhang: die performative Gewöhnung daran, »dass kritische Rhetorik mit unkritischem Handeln einhergeht, dass alles anders formuliert werden muss, damit die Strukturen so bleiben können, wie sie sind«. Hat das radikaldemokratische Museum hier gegengesteuert oder selbst einen Anteil? Die Skepsis überwiegt.

In der Konsequenz pocht ihr *revisiting* einmal mehr auf strukturelle Veränderungen statt forcierter Projektitis, gerade bei zentralen Fragen wie Dekolonisierung, Diversifizierung und Demokratisierung. Vor allem aber

---

diert gegen eine »negative« Haltung gegenüber öffentlichen Institutionen, wie sie in einer Variante radikaler Kritik zum Ausdruck komme. Explizit bezieht sie dabei Stellung gegen Toni Negri und Michael Hardt, Autoren der linken Bestseller *Empire* und *Multitude*, die einen »Exodus« aus bestehenden Institutionen ins Spiel gebracht hatten – eine Position, die sie 2017 mit *Assembly* noch einmal geschärft, im Wesentlichen aber bestärkt haben. Mouffes Vorbehalt gegenüber dieser Position besteht darin, dass sie jede »immanente Kritik von Institutionen« von vornherein ausschließe – »critique with the objective of transforming institutions into a terrain of contestation of the hegemonic order«. Ganz im Gegensatz dazu – und ohne jede Illusion über den Herrschaftscharakter bestehender Institutionen sowie den Transformismus, vor dem kein Versuch der Transformation gefeit ist – sei eine Strategie des »engagement with institutions« absolut zentral für die Vorstellung einer demokratischen Politik in der Gegenwart. Zum Rahmen vgl. Mouffe, Chantal: *Exodus und Stellungskrieg: die Zukunft radikaler Politik*, Wien: Turia + Kant 2005. Ob die Beispiele des New Institutionalism, die sie als gelungene Interventionen ins Feld führt (zuvorderst das MACBA, das Museum für Zeitgenössische Kunst Barcelonas, der frühen 2000er), heute noch tragen, steht auf einem anderen Blatt. Vgl. hierzu etwa Voorhies, James Timothy (Hg.): *What ever happened to new institutionalism?*, Berlin: Sternberg Press 2016.

59 Sternfeld, Nora: *The Radical Democratic Museum*, London/New York: Routledge 2026.

radikalisiert ihr Text eine grundlegende Position hinsichtlich der Spezifik des Museums, nämlich dass es vieles, aber nicht alles kann – und auch nicht soll. Insbesondere soll es sich nicht als Proxy und Substitut für »die politische Repräsentation als kollektive und konfliktuelle Regierung des Demos« verstehen und gerieren. Was es »kann und macht« sei Repräsentation als Darstellung und Vorstellung, nicht Stellvertretung. Dies ist gleichermaßen Warnung vor (Selbst-)Überforderung wie vor simulativer Entdemokratisierung.

Wenn diese Selbstbeschränkung in der Reflexion auf die Spezifik des Museums seit je Teil des Konzepts war, so spitzt Sternfeld nun weiter zu: Wirksam im radikaldemokratischen Sinne werde das Museum in erster Linie als »materielles Reservoir vergangener Möglichkeiten«. Aus den Sammlungen mit ihren Lücken, Brüchen und Widersprüchen, aus den Dingen als Gegen-Ständen mit Spuren, die von unabgeholten Kämpfen zeugen, aus dem Unarchivierbaren, das durch die Ordnung der Archive spukt und eben nicht produktiv gemacht werden will, schöpft sie die »letzte Hoffnung auf eine Zukunft aus der Geschichte«. Mit Walter Benjamins Jetztzeit, die sich jeder Einfühlung und *immediacy* widersetzt, sowie Max Czolleks Aufruf zur Untröstlichkeit sucht sie hier die »verstaubt progressive Dimension des Museums« zu orten. Mit diesen Thesen und Gewährsleuten zieht ein gewisser melancholischer, auch messianischer Ton ins radikaldemokratische Museum ein – vielleicht ein radikaldemokratisches Museum »In Minor Keys«?<sup>60</sup> Auf jeden Fall ein Museum, das sich für triumphalistische Proklamationen nicht eignet und das – ohne Resignation – mit seiner unmittelbaren »Folgenlosigkeit« zurechtkommt.

Fünfzehn weitere Positionen schließen sich an. In allen zentral ist jenes »engagement with institutions«, das Chantal Mouffe in ihrem *revisiting* des Museums 2010 eingefordert hat. Manche arbeiten sich an den Institutionen ab, in denen sie arbeiten und zu wirken versuchen, andere an den Untersuchungsgegenständen ihrer Forschung. Einige stellen Reflexionen aus der Praxis bereit, andere Begriffswerkzeuge der Theorie, etliche beides. Die Sternfeld'schen Propositionen werden dabei nicht systematisierend auseinandergelagt, sondern ziehen sich je spezifisch durch die Fälle und Argumente:

---

60 So das Motto der Biennale Arte 2026. In den titelgebenden Moll-Tönen sucht diese »[to] refuse orchestral bombast and goose-step military marches and come alive in the quiet tones, the lower frequencies, the hums, the consolations of poetry, all portals of improvisation to the elsewhere and the otherwise.« <https://www.labiennale.org/en/art/2026/introduction-koyo-kouoh-koyo's-team>

Fragen von Gegen-/Öffentlichkeiten, von Archiven und ihrer Herausforderung, von Konflikten um Sichtbarkeit und Ressourcen, von Fragen danach, was emanzipatorische Bildung und Vermittlung heute bedeuten. Zwischen allem steht die Frage, ob und wie sich in und mit dem Museum gesellschaftliche Kräfteverhältnisse verschieben lassen, hin zu einer Demokratisierung der Demokratie. Die Beiträge bewegen sich hier durchaus unterschiedlich und ambivalent zwischen Zuversicht und Skepsis, Energie und Ermüdung, Pessimismus des Verstandes und Optimismus des Willens. Jenes »affektive Spannungsfeld von Resignation/Erschöpfung und Kampfgeist/Mobilisierung«, das Silvy Chakkalal in ihrem Text als Symptom einer krisenhaften Gegenwart analysiert, durchzieht somit auch diesen Band.

Den Anfang macht Ingo Pohn-Lauggas mit einer hegemonietheoretischen Relektüre des radikaldemokratischen Museums. Im Zentrum steht das Konzept des Transformismus, mit dem er die Mechanismen institutioneller Vereinnahmung kritischer Praxis untersucht. Nach einer theoretischen Rahmung wird anhand konkreter Beispiele und Erfahrungen aus der Museumspraxis gezeigt, wie residuale und emergente kulturelle Kräfte innerhalb hegemonialer Strukturen wirken und zugleich Handlungsspielräume aufzeigen.

Museen sind in den letzten Jahren vermehrt zu Orten des politischen Protests geworden. Aber eignen sie sich wirklich zum Austrag kontroverser Debatten? Diese Frage nimmt Karen van den Berg zum Ausgangspunkt. Ihr Beitrag argumentiert, dass das epistemische Potential von Museen anders gelagert ist. Mit dem *National Museum of Contemporary Art* in Bukarest und der *Manchester Art Gallery* stellt er Museen vor, die experimentelle Handlungsräume zu gesellschaftlichen Streitfragen schaffen, indem sie ihre Selbstzweifel zur Schau stellen. Anstatt apodiktisch zu zeigen, praktizieren sie eine neue Art des dezentrierten involvierenden Kuratierens.

Elke Krasny entwickelt im Anschluss die kritische Diagnose, dass es sich beim modernen Museum, einer Institution der Aufklärung, um eine Institution des Anthropozän, des menschenverursachten Zustands des Planeten handelt. Der Beitrag geht der Frage nach, wie In-Sorge-Bleiben – in Anlehnung an Donna Haraways *Staying with the Trouble* – als epistemisches Verfahren für planetarische Sorgeperspektiven in kuratorischer Praxis und Museumsarbeit entwickelt werden können.

Ein Verständnis von Kuratieren als Sorgetragen verbindet sie mit Julia Grosse, die in ihrem optimistischen, fast heiteren Beitrag aus Erfahrungen als Kuratorin am Berliner Gropius Bau schöpft. Verstehen und gestalten will sie das Museum als Ort der Gleichzeitigkeit von Gesellschaft, an dem es darum

geht »als Gesellschaft miteinander ins Gespräch zu gehen«. Dass das nicht ohne Weiteres klappt, ist ihr klar; den Anspruch aufzugeben, aber keine Option. Stattdessen stellt sie ihren Ansatz des »strukturellen Kuratierens« vor: eine para-kuratorische Praxis, die lustvoll an den Infrastrukturen dreht und Beziehungen herstellt, nicht zuletzt durch »viele kleine Interventionen und Sichtbarmachungen jenseits der großen Geste«.

Auch Florian Malzacher geht im Folgenden der Frage nach, wie gesellschaftliche Aushandlungsprozesse möglich werden. Sein Feld ist das Theater. Ausgehend von politischen Bewegungen wie Occupy Wall Street analysiert er Theater als Ort körperlicher Präsenz, kollektiver Imagination und politischer Praxis. Anhand künstlerischer Beispiele und theoretischer Konzepte zeigt er, wie Theater demokratische Verfahren erprobt, Konflikte sichtbar macht und agonistische Räume zwischen Konsens und Widerspruch eröffnet, von denen womöglich auch das Museum lernen kann.

Aurora Rodonò fokussiert sodann auf Fragen einer diskriminierungskritischen Museumsarbeit. Dabei reflektiert sie die eigene Praxis im Kontext der Ausstellungen *Projekt Migration* und *RESIST!* sowie am Stadtmuseum Berlin. Sie zeigt, wie koloniale und migrationsgesellschaftliche Narrative verschoben, Sammlungen »ent/migrantisert« und Museen re/politisiert werden können – und unterstreicht die Un/Möglichkeiten radikaler Veränderungen in institutionalisierten Kultureinrichtungen.

Im Gespräch mit Nora Sternfeld und Joachim Baur diskutiert Birgit Bosold im Anschluss die Geschichte, Programmatik und gegenwärtigen Kämpfe des Schwulen Museums in Berlin: Seit 1985 kapert dieses die Institution Museum als Anerkennungsmaschine, nicht nur um queere Geschichte sichtbar zu machen, sondern um Machtverhältnisse zu verschieben. Queering versteht es dabei als radikale Praxis – gegen lineare Fortschrittserzählungen, gegen binäre Ausschlüsse, gegen eigene blinde Flecken. So provoziert es mit Projekten wie *Homosexualität\_en* oder der Aufarbeitung eigener Verstrickungen Debatten auch in der eigenen Community. Zwischen kollektivem Kuratieren, DIY-Engagement und Professionalisierung ringt das Haus nicht zuletzt auch immer wieder intern um seine demokratischen Strukturen.

Renate Höllwart wendet sich der Herausforderung von Archiven zu, und zwar durch die Linse des Aufbaus eines Archivs der Vermittlung in Wien. Seit Mitte der 1990er Jahre wurden unter der Bezeichnung »Kunstvermittlung« Handlungsformen in Museen und Ausstellungen entwickelt, die Diskurse, Praktiken, Methoden und Konzepte für die Auseinandersetzung mit Kunst, Geschichte und Gesellschaft hervorgebracht haben. Der Beitrag gibt Einblicke

in den Prozess der Arbeit mit dem historischen Material und die Strategien seiner Aktivierung.

Materielle Archive stehen im Mittelpunkt von Suy Lan Hopmanns Beitrag, der sich der Frage widmet, wie Museen mit kolonial belasteten Würdigungen umgehen können. Am Beispiel des Berliner Museums Nikolaikirche analysiert sie, ob und wie materielle Archive – Gräfte, Gräber und Grabdenkmäler – dekolonial herausgefordert und nutzbar gemacht werden können. Die Zusammenarbeit mit dem Verbundprojekt *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* zeigt, wie museale Praxis kritisch-reflexive Räume schaffen und zur Diskussion über das Erbe kolonialer Gewalt beitragen kann – aber nicht zwingend muss. Der Beitrag reflektiert damit Potenziale und Grenzen musealer Praxis als Ort radikaldemokratischer Aushandlung von Erinnerungskultur.

Eine raumtheoretische, radikaldemokratische Perspektive entwickelt Friederike Landau-Donnelly in Auseinandersetzung mit dem *Canadian Museum for Human Rights* in Winnipeg, indem sie Konfigurationen von Sound, Lärm und Stille zur Konzeptualisierung musealer Konflikt Räume nutzt. Museumsräume versteht sie als politische Arenen, in denen Deutungsmacht und (Un)Sichtbarkeit von indigenen und/oder diasporischen Gemeinschaften audiovisuell verhandelt werden. Vor diesem Hintergrund spekuliert ihr Text über den Begriff der agonistischen Multivokalität.

Der Beitrag von Silvy Chakkalalal befasst sich mit der Frage, wie angesichts einer autoritären Wende eine hoffnungsvolle universitäre Lehre und Vermittlung an der Schnittstelle von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit möglich ist. In einer Zeit, die von Krisen und Kriegen geprägt ist, schlägt sie Konstraintuitivität als gegenkulturelle Strategie vor. Diese zielt darauf ab, normalisierte Strukturen zu defamiliarisieren und so neue Handlungsspielräume zu eröffnen.

Marie Rosenkranz analysiert die Rolle aktivistischer Kunst im Ringen um Zugehörigkeit, Bürgerschaft und (post)nationale Identität vor dem Hintergrund des Brexit als Kulturkonflikt. Ein besonderer Fokus liegt hier auf visuellen Strategien der UKIP Partei, der Art und Weise, wie Künstler:innen diese herausforderten, sowie Museumsräumen als umkämpften Orten politischer Aushandlung.

Ausgehend vom Begriff des Para-Museums nimmt Lisa Stuckey Menschenrechts-Kunst-Diskurse als Hintergrundfolie, um die Gegenforensik als Versuch radikaler Befreiung zu diskutieren. Konkret analysiert sie radikal-demokratische Zeug:innenschaft in der investigativen Praxis von Forensic

Architecture in Bezug auf Befreiungsmodelle, algorithmische »Homophilie« (Wendy Hui Kyong Chun) und das »Black technical object« (Ramon Amaro).

Anna-Lena Dießelmann, Andreas Hetzer und Madlyn Sauer widmen sich sodann der radikalen demokratischen Praxis des *Museo Popular de Siloé* in Cali. Das kolumbianische Graswurzel-Museum erzählt von Gewalt, Resilienz, Kultur und Widerstand. Es schafft gegenhegemoniale Narrative und Räume kollektiver Erinnerung. Mit seiner Aufklärungsarbeit trug es dazu bei, die staatliche Gewalt während des Generalstreiks 2021 im *Tribunal Popular de Siloé* zu untersuchen und zu verurteilen.

Sergej Seitz eröffnet abschließend eine Perspektive auf Vergesellschaftung im Horizont radikaler Demokratie. Anlass ist die Beobachtung, dass verschiedene soziale Bewegungen der letzten Jahre sich um diesen Begriff und diese Forderung versammelt haben. Nicht zuletzt im Fahrwasser der Kampagne *Deutsche Wohnen und Co. enteignen* rücken sie Vergesellschaftung – von großen Immobilienkonzernen, im Energiesektor, der Landwirtschaft und darüber hinaus – ins Zentrum einer umfassenden Repolitisierung der Eigentumsfrage. Im Spiegel dieser neu belebten Debatte um Vergesellschaftung und Commoning entfaltet Seitz noch einmal Kernbestände radikaldemokratischer Theorie: Kontingenz, Konfliktualität, den Kampf um Hegemonie, »der nicht als Exodus oder Aussteigertum begriffen werden kann, sondern mit Formen strategischer Allianzen- und Koalitionsbildung einhergehen muss« sowie den Versuch der Verschiebung gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse *in* und *durch* verstetigte Strukturen. Er schließt: »Entsprechend kann es im Hinblick auf die Demokratie nicht darum gehen, Konflikte stillzustellen. Ziel muss vielmehr sein, Konflikten und Gegensätzen angemessene Bühnen der Artikulation zu verschaffen.«

## Und nun?

Wohin kann es nun gehen mit dem radikaldemokratischen Museum in Diskurs und Praxis? Was wäre weiter zu untersuchen, zu diskutieren, zu probieren? Eine alles andere als abgeschlossene, selbst kontingente Sammlung von offenen Punkten und Suchbewegungen, die auch in den Beiträgen zum Ausdruck kommen, soll diesen Beitrag weniger beenden als für die Debatte öffnen.

## Klare Kante gegen rechts

Im gegenwärtigen Moment einer fortschreitenden Verschiebung gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse nach rechts wird jeder Ansatz radikaldemokratischer Praxis vor die Aufgabe gestellt sein, die Spielräume eben jener Praxis zu verteidigen. Das erfordert engagiertes Einschreiten gegen autoritäre Zumutungen und den Kulturkampf von rechts, gegen nationalistische, völkische, faschistische Schließungen, gegen politische Gängelung und Einflussversuche, gegen jeden Versuch der Verpflichtung auf eine falsche ›Neutralität‹. Auch die teils drastischen, teils drohenden Budgetkürzungen in der Kultur engen Spielräume ein und müssen als das adressiert werden, was sie sind: keine alternativen Sachzwänge, sondern politische Entscheidungen, die auch anders aussehen könnten. Der nötige Abwehrkampf muss dabei nicht notwendigerweise defensiv geführt werden. Im besten Fall trägt er selbst zur Artikulation radikaldemokratischer Energien und Allianzen bei.<sup>61</sup>

## Wider die hyperpolitische Shoutiness

Es ist ein Dilemma: Wir wollen, dass sich in und mit den Museen etwas bewegt, dass die Kritik am Museum im Museum – am besten in der Welt – Folgen hat und am allerbesten: jetzt sofort! Deshalb ist es gut, wenn die altehrwürdige Institution und diejenigen, die ihr nahe sind, sich fragen: »Wie politisch ist Museumsarbeit?«<sup>62</sup> Und wenn Museumsarbeiter:innen zum Ergebnis kommen: natürlich sehr! Doch was ist damit gewonnen? Schließlich drückt sich darin weniger eine spezifische Erkenntnis aus als die Diagnose einer Gegenwart, in der – so Jägers Hyperpolitik – schlicht alles politisiert erscheint. Mit einer kleinen Verschiebung bekommt die Frage einen reizvolleren Klang. Nicht (allein): Wie politisch ist Museumsarbeit?, sondern: Wie ist Museumsarbeit politisch?

61 Ich schreibe unter dem unmittelbaren Eindruck der beachtlichen Solidarisierung und demokratischen Mobilisierung in Teilen des deutschen Kultur- und Literaturbetriebs gegen die Überprüfung ausgezeichneter Buchhandlungen und anderer Akteure im Kulturbereich durch den Verfassungsschutz. Der BKM polarisiert hier in einer Weise, die nicht nur Kräfte bindet, sondern auch freisetzt. Fast will man meinen, dass »Weimer« im gegenwärtigen Moment jenen Antagonismus erzeugt, der Äquivalenzketten ermöglicht, wie stabil auch immer. Die Proteste gegen Budgetkürzungen, die im Frühjahr 2025 aufflammten, sind indes schnell wieder abgeflaut.

62 Vgl. 18. ICOM-Bodensee-Symposium »Wie politisch ist Museumsarbeit?«, Friedrichshafen 23.–25.5.2024.

Und hier kommt wieder ins Spiel, was das Museum macht und kann. Hyperpolitisch ist das nicht. Den schnellen Wellen digitalkommunikativer Empörung und vereindeutigender Skandalisierung stehen seine oft langsamen, ja trägen Prozesse entgegen, seine Räume, Architekturen und uneindeutigen Dinge, eine je spezifische Situierung und lokale Verortung. Ob sich daraus eine, auch im radikaldemokratischen Sinne wirksame, »Konträrfaszination«<sup>63</sup> gewinnen lässt, ist alles andere als ausgemacht und eine anti-hyperpolitische »Organisation von Öffentlichkeit«<sup>64</sup> erwächst daraus ganz sicher nicht von selbst. Doch – *be careful what you wish for* – gerade von diesen oft schwerfälligen Bedingungen aus gilt es gemeinsam zu handeln, unnachgiebig und unbeirrt zugleich.

### Gegen die Verlockungen der ›Unmittelbarkeit‹

Gegen den »zuspätkapitalistischen Stil« der Unmittelbarkeit wird das radikaldemokratische Museum immer auf Vermittlung beharren. Das meint nicht allein ›Bildung und Vermittlung‹ – als Arbeitsfeld, Praxis, Haltung und Auftrag – sondern spannt einen größeren Resonanzraum auf: Vermittlung, das Bestehen auf Vermittlung bedeutet die Einsicht, dass gesellschaftliche Verhältnisse nicht unmittelbar zu haben, zu durchdringen und zu gestalten sind, dass sie verhandelt werden (müssen), womit sich stets ein Zwischenraum auftut, »ein aktives Verhältnis wechselseitiger Beziehungen«, wie Ingo Pohn-Lauggas mit Gramsci formuliert. Wo das Museum gar nicht anders kann – was ist

---

63 »Konträrfaszination« ist eine wiederkehrende Argumentationsfigur in der Museumstheorie Gottfried Korffs. Er fasst darunter in erster Linie eine »Konträrfaszination des Authentischen«, »die von den Dingen ausgeht, die uns historisch fern und fremd, physisch aber nah, räumlich zugegen sind«, und zwar – als »antimassenmediale Konträrfaszination« kulturpessimistisch konnotiert – in einer Zeit, »in der Erfahrungen aus zweiter Hand, vermittelte Abbild- und Deutungseindrücke die Regel geworden sind.« Vgl. Korff, Gottfried: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln: Böhlau 2002, hier S. 39, 168. sowie Ders.: »Paradigmenwechsel im Museum? Überlegungen aus Anlaß des 20jährigen Bestehens des Werkbund-Archivs«, in: Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts (Hg.): Ohne Titel. Sichern unter... Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs, Berlin 1995, S. 22–32. Ob sich die Annahme einer Konträrfaszination auch an spezifische diskursive Positionierungen und Modalitäten des Museums knüpfen lässt, müsste untersucht werden.

64 Zur kuratorischen Funktion als organisch intellektuelle Praxis der Organisation von Öffentlichkeit vgl. Marchart, Oliver: »Die kuratorische Funktion – Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?«, in: Marianne Eigenheer (Hg.), Curating critique, Frankfurt am Main: Revolver 2007, S. 172–179.

hier schon mit sich selbst identisch – kann es zugleich, bei aller Schwierigkeit im Einzelnen, nahezu modellhaft wirken. Das verbindet es mit dem Theater, wie es Florian Malzacher in diesem Band positioniert: »Die aktivistische Versammlung wird meist als ein Ort der authentischen Verhandlung verstanden [...] Theater als Versammlung mag mit solchen Konzepten sympathisieren, seine Stärke ist aber gerade, sich nach dem Authentischen ebenso zu sehnen, wie ihm zu misstrauen. Indem es gleichzeitig authentisch *und* nicht-authentisch ist, kann es komplexe Zwischenpositionen beziehen.« Mithin »Vermittlung vermitteln«, <sup>65</sup> auch Repräsentation als Problem und demokratische Notwendigkeit begreifen – das muss sich das radikaldemokratische Museum weiter vornehmen.

### Engagement with institutions

Aber können wir – noch einmal von vorn – mit Institutionen wie dem Museum im emanzipatorischen Sinn überhaupt etwas anfangen? Sind sie nicht immer schon darauf geeicht, widerständige Praxen einzuverleiben, zu wenden, zur Stabilisierung von Herrschaft zu vereinnahmen, gerade da und dort wo sie sich von minorisierten und marginalisierten Positionen her artikulieren? Ist Transformismus nicht vorgezeichnet und jeglicher Reformismus eine Sackgasse? Eine radikale Strategie dagegen ist der Exodus. In diesem Sinne argumentiert etwa Daniel Loick aus abolitionistischer Perspektive: »Der Kampf um Befreiung kann daher nie einfach (das heißt: nie nur oder vorrangig) ein Kampf um Inklusion oder Integration in diese Institutionen sein. Der Kampf um Befreiung muss immer (das heißt: immer auch und vorrangig) ein Kampf gegen die bestehenden und für andere Institutionen sein.«<sup>66</sup> Also: Raus aus

65 Güleç, Ayşe et al. (Hg.): *vermittlung vermitteln: Fragen, Forderungen und Versuchsarrangements von Kunstvermittler\*innen im 21. Jahrhundert*, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 2020. Der Titel ist zu schön, um ihn liegenzulassen. Tatsächlich ginge der Anspruch, Formen und Prozesse gesellschaftliche Vermittlung als solcher zu vermitteln, deutlich über das Feld der Kunstvermittlung hinaus.

66 Loick, Daniel: *Die Überlegenheit der Unterlegenen. Eine Theorie der Gegengemeinschaften*, Berlin: Suhrkamp 2024, hier S. 249. Loick formuliert seine Position im Kontext abolitionistischer Theorie und Praxis, die sich unter Bezugnahme auf die historischen Kämpfe um die Abschaffung der Sklaverei gegen weiterwirkende Formen der Ausgrenzung, Unterdrückung und Überausbeutung, insbesondere im Zeichen eines *racial capitalism*, wenden. Seine institutionenbezogene Argumentation wendet sich u.a. dagegen, »die Last der Anpassung an neue Institutionen gerade den vormalig ausgeschlossenen oder marginalisierten Gruppen aufzuerlegen« (S. 253). Zugleich ist die

den herrschenden Institutionen und Zurückdrängen ihrer gesellschaftlichen Macht, Aufbau von Gegen-Institutionen durch Subalterne und Marginalisierte selbst. In unserem Kontext zeigt sich diese Auseinandersetzung, durchaus konkret und persönlich, an Aurora Rodonòs »Dilemma in machtvollen Institutionen« einerseits, in Birgit Bosolds Porträt des Schwulen Museums als Gegen-Institution andererseits. Am grünen Tisch lässt sich die Frage nicht entscheiden; sie ist eine der politischen Praxis, der historischen Situation und Kräfteverhältnisse. Im Angesicht des gegenwärtigen Angriffs auf demokratische Errungenschaften, eines drohenden autoritären Umbaus und einer »Zerstörungslust«,<sup>67</sup> die Neoliberale, Libertäre und Faschisten verbindet, scheint die grundlegende Abkehr von bestehenden Institutionen, wie nachvollziehbar auch immer, wenig opportun. Immer wieder wird es keinen Sinn (mehr) machen, in einer und um eine Institution zu kämpfen.<sup>68</sup> In jedem einzelnen Museum und Moment, in jeder konkreten Situation, in Betracht der je spezifischen individuellen und kollektiven Positionen und Energien werden Entscheidungen unterschiedlich ausfallen. Eine Absage an den Kampf um Institutionen, auch nur ein partieller Rückzug, etwa als innerer Exodus in die Sammlungen und Archive, verbindet sich damit nicht.

---

Ablehnung herrschender Institutionen entscheidend nicht nur negativ bestimmt. Vielmehr folgt sie der in seiner Theorie grundlegenden Annahme epistemischer, normativer, ästhetischer und affektiver Vorteile von Gegengemeinschaften Marginalisierter gegenüber dominanten Gruppen. Daraus folgert er, dass auch Gegeninstitutionen »den aus der gegengemeinschaftlichen Praxis heraus entwickelten *besseren Idealen besser entsprechen*« (S. 135). Dass dies ein taktisches Verhältnis zu reformistischen Strategien nicht ausschließt oder so zu verstehen sei, »dass radikale soziale Bewegungen sich nicht auch an staatliche Instanzen adressieren, Reformen anstreben, Fördergelder annehmen oder mit etablierten Institutionen zusammenarbeiten können« (S. 258), macht schon das »nie nur/immer auch« im Zitat deutlich. Die politische Hoffnung auf Befreiung greift aber an der Abolition der herrschenden Institutionen an. Im Hinblick auf das radikaldemokratische Museum diskutiert Nora Sternfeld die Frage des Agierens in/gegen bestehende Institutionen nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit Stefano Harneys und Fred Motens Konzept der *fugitive practices* (vgl. Harney, Stefano/Moten, Fred: *The undercommons: fugitive planning & black study*, Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions 2013).

67 Amlinger/Nachtwey: Zerstörungslust.

68 Zumal angesichts der Ausbeutung affektiver Arbeit gerade minorisierter und rassifizierter Personen, etwa im Kontext von *diversity work* vgl. Ahmed, Sara: *On being included: racism and diversity in institutional life*, Durham/London: Duke University Press 2012.

## Angemessene Bühnen der Artikulation

»Konflikten und Gegensätzen angemessene Bühnen der Artikulation zu verschaffen« – das ist Kernbestand radikaldemokratischer Theorie, das ist in aufgeladenen Zeiten ein Gebot der Stunde, das ist ein Auftrag an das Museum im radikaldemokratischen Sinn. Mit Chantal Mouffe argumentiert Friederike Landau-Donnelly entsprechend für Museen als agonistische Räume, die Freund-Feind-Logiken in die Konfrontation legitimer Gegner überführen und in denen »Differenz, Spannung und Widerspruch geschaffen, bewahrt und wertgeschätzt wird«. Karen van den Berg plädiert in ähnlicher Weise für Museen als Orte der »unbedingten Frage« und als »Trainingsort für Ambiguitäts- und Dissentoleranz«. Gesellschaftliche Konflikte werden dort nicht stillgestellt, sondern erst zum Vorschein gebracht und ausgetragen.<sup>69</sup> Doch wie schnell kommen Museen hier an ihre Grenzen? Wie schnell werden in ihnen Grenzen gezogen und ihnen ihre Grenzen aufgezeigt? Gerade die Verwerfungen nach dem 7. Oktober und im Zuge des Kriegs in Gaza haben gezeigt, wie schwierig, ja oft unmöglich es ist, eben diese Räume zu schaffen und zu halten – aufgrund politischen Drucks, aufgrund politischer Differenzen, aufgrund von Überforderung, begrenzter Mittel und Fantasie. Die Folge ist vielfach Rückzug in kontrollierte institutionelle Kontexte, die Dissens, Kontroverse und Konflikt allenfalls in engem Rahmen simulieren. Es bleibt mithin eine offene Frage an radikaldemokratische Praxis, wie es gelingen kann, im und mit dem Museum agonistische Räume zu schaffen, die sich nicht um »kuratierte Öffentlichkeiten« zusammenziehen?<sup>70</sup>

## Deutungskämpfe führen, wo ihr sie trifft

In all dem bleibt die Arbeit an der Repräsentation als Darstellung und Vorstellung von Bedeutung: Kontingenzen sichtbar machen, die herrschende Ordnung des Sag- und Sichtbaren durchkreuzen, das Archiv und den Alltagsverstand herausfordern, verschüttete Geschichten freilegen, anderes Wissen er-

69 Vgl. auch Bempenza, Sofia: »Dissensuelle Partizipation. Die Kunst des Scheiterns und die Stärke der Konfliktivität«, in: Leonhard Emmerling/Ines Kleesattel (Hg.), Politik der Kunst: über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, Bielefeld: transcript 2016, S. 51–65.

70 Vgl. Probst, Carsten: »Kuratierte Öffentlichkeit. Institutionelle Selbstrepräsentation nach dem 7. Oktober 2023«, in: Texte zur Kunst, Juni 2025, H. 138, S. 53–68.

möglichen. Und zwar erst recht im Angesicht der Verschiebungen und Eingriffe, die derzeit vielerorts zu beobachten sind – mit abgehängten Texten, angegriffenen Ausstellungen, neuen Beschwörungen von Volk und Nation. Wenn moderne Gesellschaftskritik Gewohnheitskritik ist, wie Lisa Stuckey mit Verweis auf Christoph Menke schreibt, dann bergen die Spuren unabgeholter Kämpfe und Möglichkeiten einen Schlüssel für die Arbeit an der Vorstellungskraft. Denn, wie Donna Haraway vor 50 Jahren schrieb als die Zukunft noch offener schien: »The open future rests on a new past.«<sup>71</sup>

## Verbündende Praxen

Zugleich bleibt die Arbeit am *modus operandi* von Museen als Bühnen der Artikulation. Denn Artikulation bedeutet, folgt man Stuart Hall, nicht allein Äußerung, sondern auch Verkopplung, Ausdruck *und* Verbindung.<sup>72</sup> Entsprechend ist Kuratieren im radikaldemokratischen Sinn notwendig als verbündende Praxis zu verstehen, wie Renate Höllwart und Suy Lan Hopmann an ihren Projekten zeigen. Verbündungen begreift Silvy Chakkalalak dabei im Anschluss an Ernst Bloch als Versuche, gleichermaßen den Raum des Politischen zu weiten und im Über-sich-Hinausgehen über das Gegebene hinaus zu gehen und eine andere Zukunft zu imaginieren. Dass Verbindungen/Verbündungen nicht ohne Widerspruch und Konflikte zu haben sind, dass ›Kollaboration‹ als Label längst ökonomisiert und in hegemoniale Verwertung

71 Haraway, Donna: »Animal Sociology and a Natural Economy of the Body Politic, Part II: The Past Is the Contested Zone: Human Nature and Theories of Production and Reproduction in Primate Behavior Studies«, in: *Signs* 4 (1978), H. 1, S. 37–60, hier S. 59.

72 Stuart Hall zur spezifischen Doppelbedeutung: »I always use the word ›articulation‹, though I don't know whether the meaning I attribute to it is perfectly understood. In England, the term has a nice double meaning because ›articulate‹ means to utter, to speak forth, to be articulate. It carries that sense of languageing, of expressing, etc. But we also speak of an ›articulated‹ lorry: a lorry where the front and back can, but need not necessarily, be connected to one another. The two parts are connected to each other, but through a specific linkage, that can be broken. An articulation is thus the form of the connection that can make a unity of two different elements, under certain conditions. It is a linkage which is not necessary, determined, absolute and essential for all time. You have to ask, under what circumstances can a connection be forged or made?« (zit. n. Clarke, John: »Stuart Hall and the theory and practice of articulation«, in: *Discourse. Studies in the Cultural Politics of Education* 36 (2015), H. 2, S. 275–286, hier S. 278). Hall legt den Fokus auf diskursive Äußerungen/Verbindungen; die Doppelbedeutung lässt sich aber auch auf historische Momente oder Bewegungen beziehen.

eingespannt ist, dass eine meist asymmetrische Verteilung von Ressourcen und paternalistische Gesten der ›Einladung‹, die Marie Rosenkranz kritisch in Frage stellt, wenig weiterführen, ist dabei hinlänglich beschrieben.

Umso mehr erfordert radikaldemokratische Praxis eine Arbeit an den Strukturen und Infrastrukturen des Museums. Strukturelles Kuratieren, wie Julia Grosse es beschreibt, geht dabei an die Substanz, nicht nur der baulichen Infrastruktur, sondern des institutionellen Betriebssystems.<sup>73</sup> So weiß radikaldemokratische Praxis sich auch verbunden mit dem, was Sascia Bailer »Caring Infrastructures«<sup>74</sup> genannt hat: eine Praxis, die »Care« nicht nur als modischen Trend be- und verspricht, sondern als transformativen Rahmen

73 Das schließt die Sorge um digitale Infrastrukturen ein. So zeigt Lukas Fuchsgruber, wie etwa die Digitalisierung von Sammlungen nicht nur den Traum der Demokratisierung und Zugänglichkeit hat wachsen lassen, sondern (auch) zu Kommerzialisierung geführt und eine digitale Überwachungsökonomie genährt hat (Fuchsgruber, Lukas: *Museen und die Utopie der Vernetzung: Zur Bedeutung digitaler Sammlungen für die kritische Museologie*, Bielefeld: transcript 2025).

74 Bailer, Sascia: *Caring Infrastructures: Transforming the Arts Through Feminist Curating*, Bielefeld: transcript 2024. »Caring infrastructures are curatorially instituted support structures that respond to the multiple caring needs and capacities of artists, collaborators, audiences, and team members and which foster the conditions of their presence. Infrastructures, within this context, are understood – and made conceptually productive – as relational, invisibilised, malleable constructions that go beyond the scope of institutions.« (S. 24). Bailer diskutiert hier vor dem Hintergrund einer kritischen feministischen Analyse konkrete Situationen, Forderungen, Strategien und Handlungsmöglichkeiten. Für die Abgrenzung von Institutionen und Infrastrukturen bzw. institutional critique und infrastructural critique vgl. Vishmidt, Marina: »Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique«, in: Maria Hlavajova/Simon Sheikh (Hg.): *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge: MIT Press 2016, S. 265–269. Die Diskussion dieser einflussreichen Unterscheidung, die mir indes in manchem überspitzt erscheint, kann hier nicht näher verfolgt werden. Nur so viel: Wenn Institutionen in einer materialistischen Lesart – wie Nicos Poulantzas für den Staat herausgearbeitet hat – als »materiale Verdichtung von Kräfteverhältnissen« verstanden werden, mithin weder als abstrakte noch fixierte, sondern als spezifisch bedingte und umkämpfte Gefüge, wird die begriffliche Differenz allenfalls graduell. In diesem Sinne einer gewissen Akzentverschiebung auch Vishmidt: »Of course, an institution can be a type of infrastructure, but the point is to move from a standpoint that takes the institution as its horizon to one which takes the institution as a historical and contingent nexus of material conditions, amenable to rearrangement through struggle and different forms of inhabitation and dispersal.« <https://www.e-flux.com/journal/155/675808/infrastructural-critique-between-reproduction-and-abolition>

setzt – nicht ohne »die Ausübung von Macht und epistemischer Gewalt als Sorgetragen, im Namen der Sorge«, so Elke Krasny, im Museum als Anthropozän-Institution zu verdrängen.<sup>75</sup> Ein weiterer Schritt ist es noch, wenn wir Museen mit Céline Condorelli als »support structures« begreifen.<sup>76</sup> Wie konkret und elementar ein Museum als Unterstützungsstruktur für Menschen und Bewegungen im Hinblick auf Rechte und Gerechtigkeit wirken kann, wird am Beispiel des *Museo Siloé* eindrücklich, das Ani Dießelmann, Andreas Hetzer und Madlyn Sauer vorstellen. Was von dieser Praxis für anders gelagerte Häuser in gänzlich anderen Kontexten zu lernen ist, ist eine offene Frage.

## Strukturen vergesellschaften

Den fünf Feldern, die Nora Sternfeld für das radikaldemokratische Museum eröffnet – das Archiv herausfordern, den Raum aneignen, anderes Wissen produzieren, Gegenöffentlichkeit organisieren und Vermittlung radikalisieren – haben wir in unserem *revisiting* ein sechstes hinzugefügt: Strukturen vergesellschaften. Das folgt einem doppelten Impuls: Zum einen nehmen wir, wie Sergej Seitz, die Inspiration der neuen Vergesellschaftungsbewegungen auf und fragen, was diese im Verhältnis zum Museum bewegen können und, umgekehrt, wie das Museum seinen Teil beitragen kann. Zum anderen stellen wir fest, dass infra/strukturelle Fragen in der Debatte, auch um radikaldemokratische Museumspraxis, noch immer unterbelichtet sind bzw. wegzurutschen drohen: Wie sieht es mit Arbeitsbedingungen, Bezahlung, Hierarchien und Mitspracherechten in ›unseren‹ Häusern aus? Wie prägen

75 Vgl. auch Krasny, Elke et al. (Hg.): *Radicalizing care: feminist and queer activism in curating*, London: Sternberg Press 2021; Krasny, Elke/Perry, Lara (Hg.): *Curating with care*, London New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2023.

76 Condorelli, Céline: *Support Structures*, Berlin/New York: Sternberg Press 2009: »Support invites us to rethink our relative positions in the world, to reveal their latent or possible political alliances and resistances to people, concepts, ideas or projects, institutions and organisations, with our full critical faculties, but through the conditions of active participation and intervention in an affirmative politics. Support cannot be understood outside its positively active connotation: not positive in terms of a greater good and ethics, but in terms of articulating explicitly what one is for, and positioning oneself as such in the world and in work. To think through support calls for opening up and reconsidering systems of production and their unspoken rules and ideologies, and provoking their reformulation to happen anew through an ongoing obligation or requirement to address in relationships what is being supported, through what means, and by whom.« (S. 12)

gesellschaftliche Positionierungen strukturell die Rollen und Stellen? Auch hier: Wer zählt dazu, wer oder was nicht; was wird als Stimme gehört, was als Lärm verworfen? Das Projekt eines radikaldemokratischen Museums wird immer daran arbeiten – und sich messen lassen – müssen, inwieweit es die Demokratisierung der Demokratie auch in der demokratischen Institution Museum selbst vorantreibt.

Vergesellschaftung meint dabei nicht die abstrakte Beschwörung eines übergreifenden Gemeinsamen, sondern die stets konfliktuelle Verteilung materieller Ressourcen bzw. die (gemeinsame) Verfügung über diese. Das erfordert Arbeit an den Mitteln der Produktion. Drei Richtungen seien in dieser Hinsicht abschließend angedeutet: Zum einen gilt es, weiter um die Demokratisierung von Museen im Innern zu ringen – durch das Stärken von Mitbestimmung, einen Abbau von Hierarchien, der über agile Managementtricks hinausgeht, und das Weitertreiben von Versuchen, wie sie in Ansätzen von Räten zum Ausdruck kommen. Weil solche Maßnahmen, wenn sie sich ernst nehmen und tatsächlich Folgen haben wollen, bestehende Strukturen in Frage stellen und Machtpositionen herausfordern, dürften sie nur zum kleineren Teil von oben gewährt werden. Um Gegenmacht aufzubauen, werden sie sich organisieren müssen. Museumsarbeiter:innen in den USA machen es seit einiger Zeit vor: Mit einer regelrechten Welle gewerkschaftlicher Organizing-Erfolge an größeren und kleineren Museen treten sie für bessere Bezahlung, mehr Mitbestimmung und demokratische Rechte ein.<sup>77</sup>

Die Frage einer vergesellschafteten Verteilung von und Verfügung über Ressourcen gilt, zum zweiten, im Kontext vielbeschworener Kollaborationen – ein alter, zugleich stets aktueller Hut. So fordert Nina Möntmann, dass Institutionen Künstler:innen, Kurator:innen, Initiativen und andere nicht nur einladen, unter festgelegten Bedingungen zusammenzuarbeiten, sondern ihnen auch ermöglichen müssen, an den Prozessen mitzuwirken, die

---

77 Vgl. *Museums Moving Forward – Museum Contracts & Equity Study Group: Museum Unions Enact Workplace Justice Zine*. 2025, <https://museumsmovingforward.com/study-groups#museum-union-contracts-equity>; Ripley, Amanda Tobin: »Men! Let's Stick Together This Time«: A Review of Collective Action in US Art Museums, 1930s–Present«, in: *Museum Worlds* 13 (2025), H. 1, S. 94–107; Kopel, Dana: »Against Artsploitation. Unionizing the New Museum«, in: *The Baffler* (2021), H. 59. Andernorts, etwa dem deutschsprachigen Museumskontext, mag die Situation eine andere sein, nicht nur im Hinblick auf die Zahl an Arbeitskämpfen, sondern auch institutionelle wie gewerkschaftliche Strukturen und Kulturen. Das spricht gleichwohl nicht gegen eine Auseinandersetzung mit angemessenen und je situieren Formen der Organisation.

die Bedingungen der Teilnahme und die Verteilung der Ressourcen bestimmen.<sup>78</sup> Françoise Vergès argumentiert von dekolonialem Standpunkt aus ähnlich, dass Museen zwar bereitwillig für Antirassismus und Vielfalt einträten, sich in der Regel jedoch auf Fragen der Anerkennung beschränkten statt auf Umverteilung zu setzen.<sup>79</sup> »Um die Spielregeln spielen«, also auch hier. Weitergehend noch könnten Museen sich in Richtung Vergesellschaftung am *resourcing of movements* beteiligen. Das heißt, sozialen Bewegungen und marginalisierten Positionen nicht nur Sichtbarkeit und Stimme zu verleihen, sondern finanzielle Mittel, geeignete Räume, personelle Ressourcen, spezifisches Knowhow und anderes von praktischem Nutzen für deren Zwecke abzuzweigen. Auch solche flüchtige Praxis baut nicht auf sicheren Grund. Legitimations- und anderen Problemen wird ebenso zu begegnen sein wie neuen Abhängigkeiten, politischen Differenzen, institutioneller Kooptation und ähnlichen Widersprüchen.

Zum dritten, und komplexesten, stellt sich vor dem Hintergrund von Vergesellschaftung die Frage, »wie sich das öffentliche Eigentum selbst, das jede öffentliche Sammlung ist, als Commons verstehen lassen könnte.«<sup>80</sup> Auch wenn der Commoning-Diskurs seit einiger Zeit Kunst, Kultur, Museen und kuratorische Praxis erreicht hat,<sup>81</sup> sind die Möglichkeiten längst nicht ausgeschöpft. Was genau heißt »Gemeineigentum« in einer Institution, die als »öffentliches Museum« historisch aus der Ent- und Aneignung ehemals privater Sammlungen entstand? Die das »Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur«<sup>82</sup> seit je zu ihrem Kern zählt? In der Öffentlichkeit zugleich fast nur im Sinne von Zugänglichkeit, kaum je als öffentliches Eigentum reflektiert wird? In der regelmäßig Formen von »Ver-Öffentlichung« – Privatisierung im Zeichen und

78 Möntmann: Decentering the museum, hier S. 17ff.

79 Vergès, Françoise: A Program of Absolute Disorder. Decolonizing the Museum, London: Pluto Press 2024.

80 Sternfeld: Collections as Commons, hier S. 83.

81 Baldauf, Anette et al. (Hg.): Spaces of commoning: artistic research and the utopia of the everyday, Berlin: Sternberg Press 2016; Hofmann, Vera et al.: Commoning Art. Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst, Bielefeld: transcript 2022; On-Curating 54 (2022): *documenta fifteen*—Aspects of Commoning in Curatorial and Artistic Practices, <https://on-curating.org/issue-54.html>

82 Bismarck, Beatrice von: Das Kuratorische, Leipzig: Spector Books 2021, hier S. 11.

Namen von ›Öffentlichkeit‹ – zu registrieren sind.<sup>83</sup> In der Eigentumsfragen verschiedentlich als Thema verhandelt und immer wieder auch juristisch ausgefochten werden, in der die Frage zugleich reichlich ratlos im Raum hängt: All of this belongs to you ...? Lassen sich hier Eigentumsordnungen, Besitzindividualismus und kapitalistische Akkumulation, auch: gemeinsame, planvolle Verfügung über Dinge und Daten, die keine Waren sind, besonders gut – oder gerade gar nicht – erfahren und erfassen?<sup>84</sup> Was hieße Vergesellschaftung der öffentlichen Sache/n, der *res publica*, deren Wert nicht im Gebrauchs- und nicht im Tauschwert aufgeht? Hier dürfte noch deutlich mehr zu holen und zu sprechen sein.<sup>85</sup>

\*\*\*

Demokratie – das ist das »Regime der Unruhe«. So formulierte es Karl Marx vor gut hundertfünfzig Jahren in seiner Schrift *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Eindrücklich beschreibt er, wie das demokratische Regime der Unruhe mobilisierend wirkt, wie es sich ausbreitet und selbst verstärkt, wie es

- 
- 83 Man denke nur an Aspekte wie die Wertsteigerung von Werken und privaten Sammlungen durch deren Ausstellung in Museen oder die Dynamiken von Gentrifizierung, die Museumsgründungen, Biennalen etc. vielerorts begleiten, teils motivieren.
- 84 Vergesellschaftung in diesem Sinne auch gegen »Community Kapitalismus«, den Silke van Dyk und Tina Heubner diagnostizieren. Während in diesem die Ressourcen der Zivilgesellschaft aktiviert werden, um Lücken in der Daseinsversorgung zu schließen, würde ein »commoning of our institutions« (Milburn/Russel) »die Gestaltung und Verwaltung sozialer Rechte, Infrastruktur und Daseinsversorgung konsequent vergesellschaften« (S. 159) und demokratisieren. Ziel wäre es so, die »Verzivilgellschaftlichung der sozialen Frage«, in »ein emanzipatorisches Projekt der Vergesellschaftung des Öffentlichen zu überführen« (S. 160). Vgl. Dyk/Haubner: Community-Kapitalismus.
- 85 Sicher ist, dass radikaldemokratische Praxis sich auf dem Weg der Vergesellschaftung von einem – auch im Museum, historisch und gegenwärtig – verbreiteten Extraktivismus, dem Ausbeuten von Dingen, Wissen, Ressourcen und Energie in Menschen, Kultur und Natur lösen und umfänglich solidarische Beziehungsweisen entwickeln müsste. Ausführlicher zum Begriff der Beziehungsweise im Anschluss an Bini Adamczak und Hinblick auf das Museum vgl. Baur, Joachim: Beziehungsweise Museum. Paradigmenwechsel 1993/2023, in: Renate Flagmeier et al. (Hg.), *Werkbundarchiv – Museum der Dinge. Objekte, Ausstellungen, Räume. Eine Museumsgeschichte*, Leipzig: Spector 2026, S. 218–227.

Überschüsse produziert und der Potenz nach jede Grenze, jedes System zu sprengen vermag.<sup>86</sup>

Nun leben auch wir in unruhigen Zeiten, die den demokratischen Horizont indes nicht unbedingt offen sehen lassen. Was können wir erwarten von der Demokratie als Regime der Unruhe in unruhigen Zeiten? Wie bleiben wir handlungsfähig angesichts mehr als beunruhigender Entwicklungen, der autoritären Verschiebungen und Faschisierung? Wie können wir »unruhig bleiben«, ohne uns zu verbrennen? Wie können wir zur Ruhe kommen angesichts hyperpolitischer *shoutiness*? Wie viel Unruhe braucht und verträgt das Museum? Was heißt radikaldemokratisches Museum heute?

Einige Linien sind gezogen, sechzehn weitere Versuche folgen. Ich ende, wie auf der Konferenz vor zwei Jahren, mit Antonio Gramsci. Zwischen den Vorträgen kam immer wieder die Frage nach den Aussichten emanzipatorischer Praxis in eher düsteren Zeiten auf. Schnell machte Gramscis Rede vom Pessimismus des Verstandes und Optimismus des Willens die Runde. Beim Nachsehen vor dem Abschluss der Tagung fiel mir erst auf, dass das Zitat – von Gramsci in faschistischer Haft geschrieben, wenige Jahre vor seinem Tod – im Original doch etwas länger ist: »Man muss nüchterne, geduldige Leute schaffen, die nicht verzweifeln angesichts der schlimmsten Schrecken und sich nicht an jeder Dummheit begeistern. Pessimismus des Verstandes, Optimismus des Willens« Ich will das Zitat nicht unnötig banalisieren. Aber dennoch: »nicht verzweifeln«, »sich nicht an jeder Dummheit begeistern«, vor allem geduldig bleiben – das wäre schon viel.

---

86 Vgl. jetzt Demirović, Alex: Marx als Demokrat oder: Das Ende der Politik, Berlin: Dietz 2025.



## 2. Die Aktivierung vergangener Utopien

### Mit Picard und Benjamin in das Museum der Zukunft<sup>1</sup>

---

Nora Sternfeld

Irgendwann in der letzten Folge der dritten Season von *Star Trek: Picard* sieht alles – erwartungsgemäß für die Mitte der letzten Folge einer Star Trek Season – schrecklich aus. Die Galaxie steht kurz vor ihrer kompletten Zerstörung und alle Strategien sich zur Wehr zu setzen, scheinen zwecklos: Alle technologischen Systeme sind gleichgeschaltet und bereits von einer Art künstlicher Borgintelligenz infiltriert, die den Widerstand selbst zur Akzeleration der Zerstörung macht. Denn die Technik des Raumschiffs ist in totaler Kommunikation mit allen anderen Raumschiffen und daher gibt alles, was technisch zum Einsatz gebracht wird, dem feindlichen, zerstörerischen und zugleich sehr verführerischen bio- und technopolitischen Borg-System nur weitere und schnellere Möglichkeiten sich zu verbreiten. Und so scheint alles vorbei zu sein.

Vor dem Hintergrund der Gegenwart, in der es mir auch ohne Borg-Apokalypstik schwerfällt, mir eine schöne Zukunft vorzustellen, schreibt sich die Suche nach einem Wunschtraum in mir unweigerlich in eine Frage um: Was kommt nach der Dystopie? Und was könnte das Museum damit zu tun haben? Seit das Buch »Das radikaldemokratische Museum« erschienen ist, hat sich vieles verändert. Es heute neu anzusehen, zu revisiten, wie es im Tagungstitel und im Titel dieses Bandes heißt, kann uns vielleicht auch Gelegenheit geben, den Zeitsprung ein bisschen besser zu sehen, ein Zeitsprung, inmitten dessen wir uns befinden und in dem vieles zerbrochen scheint.

Und so stellen sich die Fragen des radikaldemokratischen tatsächlich heute aus einer veränderten Perspektive. Was hat sich verändert?

---

1 Dieser Text ist eine überarbeitete Version des Radiobeitrags »Die Aktivierung vergangener Utopien«, der am 05.05.2024 in der Reihe Essay und Diskurs des Deutschlandfunk ausgestrahlt und veröffentlicht wurde, <https://www.deutschlandfunk.de/mit-picard-und-benjamin-in-das-museum-der-zukunft-100.html>

1. Die Repräsentation der Demokratie ist wichtiger geworden, während die Demokratie als Repräsentation immer schwächer wird. Es ist heute viel von Demokratie die Rede, während es nicht mehr, wahrscheinlich sogar weniger Demokratie gibt und die Demokratie an vielen Orten der Welt so gefährdet scheint, wie nie. Deshalb sprechen wir ja von radikaler Demokratie, im Sinne eines Demokratisierens der Demokratie... Und dennoch: Fast stellt sich die Frage, ob bei dem Interesse an der Demokratie im Museum, nicht bereits eine Demokratie gemeint ist, die deshalb im Museum ist, weil es sie bald nicht mehr zu geben droht... Hier stellt sich also heute anders die Frage: Was kann das Museum als demokratische Institution leisten und welche imaginären Anrufungen der Repräsentation von Demokratie sind fast schon undemokratisch?
2. In den vernetzten Systemen der sozialen Medien, in denen Klicks und Aufmerksamkeit viel mehr wert sind, als nachvollziehbare Argumente und kaum Platz für Komplikationen und Gleichzeitigkeiten, in den Förderlogiken und Begriffskonjunkturen der Gegenwart, in denen selbst Demokratie als Marke beworben wird, haben sich Kämpfe und Widerstände zuerst fast unmerklich und dabei zugleich drastisch gewandelt: Wir stehen nicht mehr zusammen, sondern bestenfalls in Konkurrenz zueinander und schlimmstenfalls in blankem Hass gegeneinander.
3. Verschwörungstheorien kursieren zunehmend in allen Kontexten der Gesellschaft. Sie geben sich als Wissen aus und laden dazu ein, sich selbst ein Urteil zu bilden. Was kann die Arbeit am Wissen im Museum in diesem Zusammenhang leisten? In welchem Verhältnis stehen unterworfenen Wissensarten, die bisher nicht gehört wurden und Verschwörungsformeln, die sich ebenfalls als unterdrücktes Wissen ausgeben?
4. Wissen und Erinnerung sind umkämpft und umstritten. Sie sind es heute mehr denn je. Wie kann eine Museumsarbeit aussehen, die sich den binären Logiken der Verschwörungstheorien widersetzt, die Faktizität nicht delegitimiert, die mit Lücken und Brüchen, die Überlieferung als Herrschaftstechnik mit sich bringt, arbeitet, ohne gleich ins Mythologische zu fallen?

All diese Überlegungen standen am Anfang unserer Tagung und sie bilden nun den Hintergrund meines Beitrages für diesen Band. Bei Star Trek Picard taucht auf dem Horizont die mögliche Lösung auf: Im Starfleet Museum in dem eine beeindruckende Sammlung von Star Trek Raumschiffen beherbergt ist, findet sich noch die alte USS Enterprise – fast vollständig restauriert

und einsatzfähig. Das Raumschiff, das technologisch noch aus einer Zeit stammt, bevor alles kompatibel miteinander vernetzt wurde, verspricht die letzte Hoffnung auf eine Zukunft aus der Geschichte. Stellen wir uns also ein Museum der Zukunft vor und fragen uns: Was müsste so ein Museum leisten, um uns aus der Zukunft, auf die wir zuzufahren scheinen, zu befreien? Dieser Frage möchte ich in weiterer Folge nachgehen und dabei zuerst das, was am Museum Museum ist, nicht aus den Augen verlieren. Dieses spezifische Museumspotential, das wir als materielles Reservoir vergangener Möglichkeiten bezeichnen könnten, führt mich zur Frage nach dem radikaldemokratischen Museum. Was können wir aus einer radikaldemokratischen Perspektive für das Museum als Museum lernen und was können wir uns erträumen?

## 1. Museen in Veränderung, aber wohin?

Beginnen wir im Heute – also mit der Zukunft, auf die wir zufahren. Beginnen wir mit den Versprechungen, die mit dem Museum im 21. Jahrhundert verbunden zu sein scheinen: Viele Leute haben in den letzten Jahren große Erwartungen an ein Museum der Zukunft. Viele träumen von einer Demokratisierung des Museums als Plattform, Arena und geteilter Raum. In Kunstmuseen und auf Biennalen, aber auch in kulturhistorischen Ausstellungen haben so genannte »Interventionen« Konjunktur, die durchaus kritisch in den Kanon – also in die machtvollen Deutungen der nationalen, bürgerlichen, westlichen und patriarchalen Geschichtsschreibung – eingreifen wollen. Die Phantasie eines Museums der Zukunft beschäftigt heute die Museumswelt. Und weil sich auch Kurator:innen und Museolog:innen so sehr ein Museum der Zukunft wünschen, ist in den letzten Jahren die Definition davon, was ein Museum ist, in Bewegung geraten. 2019 kam es in diesem Zusammenhang sogar zu einem Museumsstreit. Die offizielle Museumsdefinition wird nämlich interessanterweise seit 1947 von einem internationalen Museumsrat mit dem Akronym ICOM, der mit der UNESCO verbunden ist, bei großen internationalen Konferenzen verabschiedet. Und bei einer solchen brachte Jette Sandahl, dänische Kuratorin und Leiterin der diesbezüglichen ICOM-Kommission eine neue Definition ein, die Museen als »inklusive, vielstimmige Räume für kritischen Dialog über die Vergangenheiten und die Zukünfte« beschreibt. Das klingt gut, stimmt aber nicht. Denn die meisten Museen und ihre Diskurse sind sehr viel homogener als die Gesellschaften, in denen sie sich befinden, die meisten Eintrittstickets sind teurer denn je und auch

die in Museen formulierte Kritik ist in den meisten Fällen prekär und nur in bestimmten Formen möglich. Wenn ein Versprechen zur Definition erklärt wird, wird es meistens nicht erfüllt. Jedenfalls wurde die vorgeschlagene Mission-Definition schlussendlich auch nicht angenommen und dann gab es für ca. ein Jahr gar keine offizielle Definition, bis am 24. August 2022 auf der außerordentlichen Generalversammlung von ICOM in Prag der Vorschlag für eine neue Museumsdefinition mit 92,41% angenommen wurde. Sie lautet nunmehr: »Ein Museum ist eine nicht gewinnorientierte, dauerhafte Institution im Dienst der Gesellschaft, die materielles und immaterielles Erbe erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und ausstellt. Öffentlich zugänglich, barrierefrei und inklusiv, fördern Museen Diversität und Nachhaltigkeit. Sie arbeiten und kommunizieren ethisch, professionell und partizipativ mit Communities. Museen ermöglichen vielfältige Erfahrungen hinsichtlich Bildung, Freude, Reflexion und Wissensaustausch.«<sup>2</sup>

Und wir müssen feststellen: Das klingt auch mehr nach Versprechen als nach Definition. Was diese jedenfalls mit allen bisherigen Definitionen (auch mit dem Vorschlag von Jette Sandahl) gemeinsam hat ist, dass das Museum als eine Institution vorgestellt wird, die ganz bestimmte Aufgaben hat: Es »erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und stellt aus«. Diese Aufgaben, die sich seit 1947 in Variationen wiederholen, habe ich wiederum zum Anlass genommen, um mich mit Interventionen, Aktionen, künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Ansätzen zu beschäftigen, die diese Aufgaben ernst nehmen und das Museum von außen aber vor allem auch zunehmend aus seinem Inneren dekonstruieren. Diese lauten:

- Das Archiv herausfordern
- Den Raum aneignen
- Anderes Wissen produzieren
- Gegenöffentlichkeit organisieren
- Vermittlung radikalalisieren

Zu allen diesen Bereichen versammelte ich in meinem Buch *Das radikaldemokratische Museum* zahlreiche Beispiele aus den letzten dreißig Jahren: Denn Museen sind zu Orten der Öffentlichkeit und des Konflikts geworden: Sie refle-

---

2 Vgl. <https://icom-deutschland.de/de/component/content/article/635-offizielle-deutsche-uebersetzung-der-neuen-definition-fuer-museen.html?catid=31&Itemid=114> vom 10.07.2023.

tierten ihre Rolle und Funktion, Aktivist:innen besetzten Museen, forderten deren Neuperspektivierung und stellten deren Wertesysteme in Frage, klebten sich an Kunstwerken fest oder bewarfen diese mit Suppe, gründeten und forderten alternative Archive, Künstler:innen begannen, das Museum als Medium zu verstehen bzw. Para-Institutionen in den Institutionen zu entwickeln,<sup>3</sup> Kurator:innen nahmen das ernst und änderten ihre Themen und Narrative, Direktor:innen proklamierten die Demokratisierung der Institutionen, die sie dabei paradoxerweise gerne als ›ihre‹ Häuser bezeichneten.

## 2. Warum es nicht schön wäre, wenn es so wäre, wie wir es im progressiven Neoliberalismus imaginieren

Aber was, wenn all das uns nicht demokratisiert, sondern vielleicht sogar entdemokratisiert hat? Was ist, wenn der Change, also die Veränderung, die hier gemanagt wurde, gar nicht nur zum Besseren war? Fast sieht es so aus, als hätten die Borgs mit ihren verführerischen Netzwerkstrukturen die Museen schon übernommen.

Und wenn es so wäre, wie wären sie hereingekommen? Vielleicht im Gewand des Progressiven, vielleicht über die Infrastrukturen der verführerischen Versprechen? Seit Beginn des 21. Jahrhunderts verbreiteten sich nämlich kritische Theorien in der Praxis von institutionellen Texten und Kontexten wie Lauffeuer. Wenn es die Borgs waren, dann haben sie sich gut getarnt – mit Themen, für die jahrelang gekämpft wurde, wie Feminismus, Antirassismus, Umweltpolitiken, Institutionskritiken, Inklusionsdebatten, dekoloniale und queere Theorien... Mit Themen also, die heute in aller Munde sind, während sich strukturell nur wenig zum Besseren verändert hat. Dadurch wird ein hart erarbeitetes kritisches Vokabular nicht selten zum Label entleert. Wir haben uns im kritischen Museums- und Ausstellungsfeld seit vielen Jahren in Widersprüche verwickelt. Glauben wir den Anrufungen, dann stehen wir mitten in einem Paradigmenwechsel. Wir hören vielerorts von einem »Museum der Zukunft«, und es scheint, als würde dies heißen: »Alles wird besser« oder vielleicht: »Alles muss besser werden«. Aber wenn wir uns der Realität der Institutionen, ihren Arbeitsverhältnissen, ihren Plänen im Krisenmodus und ihren Perspektiven widmen, stellen wir fest: Wenig ist besser. Vieles ist unsicherer gewor-

3 Vgl. Sternfeld, Nora: Das radikaldemokratische Museum (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 3), Wien: De Gruyter 2018, S. 38.

den, vieles ist schwieriger. Also heißt »Alles wird besser« einfach: »Alles muss gut klingen«? Heißt es vielleicht sogar, dass institutionelle Diskurse alle Beteiligten zunehmend performativ daran gewöhnen, dass kritische Rhetorik mit unkritischem Handeln einhergeht, dass alles anders formuliert werden muss, damit die Strukturen so bleiben können, wie sie sind, bzw. damit sie sogar noch unsicherer werden, noch privatisierter, noch vernetzter unter privaten Bedingungen?<sup>4</sup>

Zwei Aspekte scheinen hier wichtig. Der erste Aspekt betrifft die Strukturen der Institutionen: Solange deren vielbeschworene »Dekolonisierung«, »Diversifizierung« und »Demokratisierung« sich nur auf Projekte beschränkt und progressive Ansätze keine strukturelle Absicherung in den Institutionen haben, ist der Traum vom Museum der Zukunft nicht nur ein Wunschtraum, sondern oft einer jener existentiellen Alpträume, von denen wohl alle prekären Projektarbeitenden in kurzen Nächten überfallen werden, wenn sie wieder einmal vor der Deadline durchgearbeitet haben, um – *fingers crossed* – lieber gleich mehrere Projekte einzureichen und nicht sicher sind, wie sie im nächsten Jahr überleben werden. Es reicht nicht, bloß von Demokratisierung oder von Gleichheit zu sprechen. Solange die Akteur:innen und Organisationsformen der Institutionen sich nicht ändern, solange also die meisten Direktor:innen und Kurator:innen weiße, westliche und bürgerliche Positionen haben, solange die gesellschaftlichen Strukturen rassistisch bleiben und die Privatisierung der öffentlichen Institutionen voranschreitet, scheint die ganze Rhetorik über das Museum der Zukunft schal.

Der zweite Aspekt betrifft die Funktion des Museums selbst. Das Museum kann nämlich vieles, aber es kann nicht alles. Und während die Rede von der Demokratie im Museum Konjunktur hat, scheint die Demokratie selbst zugleich auf der ganzen Welt immer gefährdeter, besteht die Gefahr, dass Fragen auf die Ebene der Darstellung und Erzählung abgeschoben werden, wo sie im wahrsten Sinne des Wortes nur scheinbar aufgegriffen werden können, während sie vielmehr auf anderen Ebenen erkämpft und diskutiert werden müssen. Soll hier das Museum vielleicht etwas leisten, das es vielleicht gar nicht am besten oder möglicherweise gar nicht kann? Denn Repräsentation als Vertretung ist Teil der öffentlichen Versammlungen von Demokratien in Parlamen-

---

4 Vgl. mein Statement im Vorwort von: Griesser-Stermscheg, Martina et al.: »Wie kann die Kritik am Museum im Museum Folgen haben? Die Herausgeber:innen im Gespräch«, in: Dies. (Hg.), Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 6), Wien: De Gruyter 2023, S. 12.

ten und auf der Straße. Im Museum hat Repräsentation eine andere Funktion: Es geht hier um Formen der Darstellung: um die Auseinandersetzung mit Geschichte, mit Sichtbarkeit, es geht um Prozesse der Kanonisierung, um das, was wir wissen können, und das, was verleugnet wird. Es geht auch darum wer spricht, wer und wie in einer Gesellschaft Geschichte machen darf und wer bloß zum Objekt der Geschichte wird. All dies sind wichtige und notwendige Fragen, sie haben auch etwas mit Demokratie zu tun, aber sie können niemals die Auseinandersetzung um die politische Repräsentation als kollektive und konfliktuelle Regierung des Demos ersetzen.

Ist das »radikaldemokratische Museum« also auch in diesem Zusammenhang vielleicht schon Teil des Problems und nicht der Lösung? Ist der Traum von seinen immersiven und partizipativen Elementen vielleicht sogar Mittel der Entdemokratisierung der Gesellschaft? Was kann das Museum als demokratische Institution leisten und welche imaginären Anrufungen der Repräsentation von Demokratie sind fast schon undemokratisch?

### **3. Die Superkraft des Museums: Zurück zu den Möglichkeiten, bevor sie verbaut waren**

Wann und wie sind die Borgs nun an Bord des Museums gelangt? Sie kamen, so scheint es, im Gewand des progressiven Neoliberalismus. Dort ist es ihnen gelungen, alles in sein Gegenteil zu verkehren: Indem sie zur Zukunft verführt haben, war im permanenten Wandel plötzlich keine Zeit mehr und dann wurden alle großen Träume Wirtschaftsplänen unterworfen, und weil die Träume zugleich immer größer (im Hinblick auf Innovation) und immer kleiner (im Hinblick auf Budgets) werden sollten, waren sie immer weniger auf Öffentlichkeit ausgerichtet, wurden also privatisierter, manchmal gar oligarchischer, wurden auf Basis privater Technologien immer mehr miteinander vernetzt und während sie noch progressiv schienen, waren sie eben vielleicht bereits Borgs.

Es gibt allerdings etwas, das ich die verstaubt progressive Dimension des Museums nennen würde, das möglicherweise ganz andere Kräfte entfalten kann. Ich schlage also vor im Museum, mit dem Museum und gegen das Museum zurück zu den Möglichkeiten zu gehen, bevor sie verbaut waren. Allerdings müssen wir uns auch davor hüten einfach nur wieder zurück zu wollen. Denn es gibt Gründe, warum wir die Geister riefen, die wir jetzt nicht mehr loswerden: Museen sind alles andere als unschuldig, ihre Sammlungen

und ihre Ordnungen sind immer von den jeweiligen historischen Machtverhältnissen bestimmt gewesen, sie sind Ausdruck und Mittel eines gewaltvollen Wissens, das mit dem einherging, was Benedict Anderson die »Erfindung der Nation« nannte<sup>5</sup> und ihr weißer, westlicher, patriarchaler Kanon musste und muss befragt werden. Aber ich möchte hier eben behaupten, dass auch dies mit ihren eigenen Mitteln aus ihnen selbst heraus geschehen kann. Denn die Geschichte hinterlässt Spuren, auch Spuren, die sie eigentlich verwischen will. In diesem Sinne sind die Objekte und materiellen Überlieferungen im Museum Gegen-Stände im wahrsten Sinne des Wortes: Sie stehen nicht selten dem entgegen, was aus ihnen gemacht werden sollte und was aus ihnen gemacht wird. Sie tragen Spuren, die noch nicht gelesen wurden und was diese bezeugen können, kann ihre Ordnung Lügen strafen.

Ist unser einziges Mittel gegen die Borgs vielleicht diese Spuren zu lesen und die Rufe zu hören, die von einem Material ausgehen, das im Museum, in seinen Gegenständen, aber auch in den Brüchen und Lücken seiner Ordnungen und Erzählungen gegen dessen Logik spukt? Dieser Spuk, der sich den verführerischen Infrastrukturen widersetzt, mit deren Hilfe die Borgs an Bord gegangen sind, verdankt sich einer zugleich ganz materiellen und einer immateriellen Dimension: Er ist im Material selbst, eben in den Spuren dessen, was da ist, obwohl es nicht gesammelt werden sollte, in den Spuren, die Lücken hinterlassen, in den Spuren uneingelöster Vergangenheiten, verlorener Kämpfe, in den Spuren dessen, was nicht bewusst gesammelt wurde. Die Kraft, die eine Begegnung mit diesem Spuk für den Kanon hat, ist wiederum immateriell: Sie durchkreuzt die Logik des Archivs, die Logik der Deutungsmacht. Die Kraft ist all das, was nicht in die Ordnung des Archivs passt, all das, was sich dagegen sträubt, in Schachteln gesteckt zu werden: das Affektive, das Performative, die Erinnerung, der Widerstand, das Eigensinnige, das Unausgegrenzte – kurz: das potentiell ›Andere‹. Diese Kraft ist allerdings nicht in den zukunftsstrotzenden Leitbildern der Museen zu finden, sondern in den Lücken, den Brüchen, den Widersprüchen der Sammlungen – dort wo die Ordnungen nicht ganz passen und alles vielleicht aus ganz anderen Gründen bewahrt wurde.

Und hier kommt Walter Benjamin ins Spiel. In seinen Thesen zur Geschichte nannte er diesen Moment, in dem das Potential einer anderen Möglichkeit den Fluss der unaufhaltsam scheinenden Geschichte zu durchkreuzen

---

5 Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt a.M./New York: Campus-Verlag 1996.

imstande ist, die »Jetztzeit«.<sup>6</sup> Und dabei stellte er zwei Bezüge zwischen Geschichte und Gegenwart gegeneinander: Die eine Beziehung zur Geschichte, er nennt sie jene der »Mode« und wir können sie vielleicht jene der Borgs nennen, springt in die Vergangenheit, um dort das Aktuelle zu finden. Hier, so Benjamin, kommandiert die herrschende Klasse. Und heute kolonisiert der modische Einfühlungszwang der kapitalistischen Verhältnisse mit seinen billigen Versprechungen nicht nur die Vergangenheit und die Gegenwart, sondern sogar die Zukunft. Die andere Beziehung zur Geschichte, das ist die Jetztzeit: In dieser tritt die uneingelöste Vergangenheit in Verbindung mit einer anderen als der herrschenden Zukunft. Die »unterdrückte Vergangenheit« bekommt die Möglichkeit, gehört zu werden und sprengt dabei das scheinbare Kontinuum von Geschichtserzählung auf. In dem was war, liegt also noch einiges Potential dafür, dass etwas anders wird. In der Jetztzeit liegt vielleicht eine andere Zukunft, als die auf die wir zuzufahren scheinen. Könnte das die Superkraft des Museums sein?

#### 4. Museum der Untröstlichkeit

Hier begegnen wir allerdings schon wieder einem Paradox: Denn wenn ein Museum das Ziel hat, seine eigene Superkraft produktiv zu machen, verbaut es sich wahrscheinlich bereits wieder alle Möglichkeiten. So lässt sich der Superkraft des Museums wahrscheinlich gar nicht im Hinblick auf eine Steigerung der Produktivität begegnen. Auch nicht, wenn es darum gehen soll, die Gegenwart zu legitimieren. Denn, so Jacques Rancière, »aus dem, was gewesen ist, lässt sich niemals auf etwas schließen, was das legitimiert, was ist.«<sup>7</sup> Wahrscheinlich ist Walter Benjamin genau deshalb gegen den Historismus, gegen die Einfühlung in die Geschichte. Sie legitimiert immer die bestehenden Machtverhältnisse: Die Einfühlung in die Geschichte imaginiert die Zukunft immer bloß als Verlängerung der Gegenwart. Und die ist derzeit permanent produktiv. Die Geschichte der Museen und mit ihr die meisten Museen sind vielleicht genau darauf aus, dies zu tun, aber das ist, so würde ich behaupten,

6 Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Band I/2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 690–708, hier These XIV, S. 706.

7 Rancière, Jacques: »Das Unvergessliche«, in: Ders., Geschichtsbilder. Kino, Kunst, Widerstand, Berlin: Merve-Verlag 2013, S. 7.

die Herrschaftsgeschichte des Museums und eben nicht seine Superkraft. Um der Superkraft des Museums zu begegnen, müssen wir uns dem Unproduktiven und dem Ausrangierten stellen – wir könnten auch sagen dem Verdrängten.

Jetzt könnten wir natürlich auch das wieder produktiv machen. Doch es sieht so aus, als wäre die Produktivität selbst das Einfallstor für die Borgs. Denken wir zurück an die USS Enterprise im Starfleet Museum: Niemand hätte gedacht, dass die von irgendeinem Interesse sein könnte – außer für Trekkies und Nerds. Ihr rettender Effekt kommt völlig unerwartet. Wäre er erwartbar, wäre er längst von den Borgs ins Netzwerk integriert worden. Die Superkraft des Museums hingegen ist das, was ich gemeinsam mit der Theoretikerin Irit Rogoff »das Unarchivierbare« nenne<sup>8</sup>. Damit meinen wir eben alles, was nicht in die Logiken und Kategorien des Museums passt und dennoch dort zu finden ist. Das Unarchivierbare ist nicht das Unarchivierte – auch wenn es natürlich immer auch wichtig ist über alles nachzudenken, das nicht in die Sammlungen und Archive Eingang gefunden hat. Das Unarchivierbare ist vielmehr das, was innerhalb und außerhalb der Mauern des Museums wirkt – und zwar wirkt es trotz aller Historisierung und Kategorisierung weiter. Es entfaltet seine Kraft unabhängig von den Grenzen und Kategorien, die das Museum setzt. Es ist gewissermaßen des Unbewusste der Archive und der Museen, das Verdrängte. Mit Jacques Lacan könnten wir sagen: Es insistiert mehr als es existiert.<sup>9</sup> Dieses Unarchivierbare spukt als Gegenmittel zu den Borgs. Dem Unarchivierbaren treu zu sein heißt nicht, es zu archivieren, sondern sich von ihm anstecken zu lassen, es zu aktualisieren. Das Unarchivierbare archivieren zu wollen, heißt, es zu zerstören, es in Archiviertes zu verwandeln. Die Begegnung mit dem Unarchivierbaren ist Aktualisierung, der Schock der Jetztzeit, von dem Benjamin spricht. Wenn Jetztzeit aber nicht produktiv gemacht werden kann, was können wir dann tun? Immerhin scheint es ja doch so, als hätten wir es eilig. Vielleicht nicht ganz so eilig wie Picard und seine Crew, aber doch, denn es sieht nicht so rosig aus in der Welt.

Die Superkraft des Museums ist offenbar schon allzu sehr in Gefahr, wenn wir so denken. Denn dann begegnen wir ihr wieder nicht, nicht einmal dann,

8 Vgl. <https://www.bakonline.org/program-item/lancering-an-anecdoted-archive-of-exhibition-lives/> vom 16.10.2021.

9 Ich beziehe mich auf eine Beschreibung Jacques Lacans über das Reale, zum Beispiel in: Lacan, Jacques: *Encore. On feminine sexuality: the limits of love and knowledge*, London: Norton 1998, S. 22.

wenn wir über alles Schwierige und Schreckliche, über den Schmerz und die Kriege, die nun einmal geschehen sind, hinwegkommen wollen. Denn dann sind wir bereits in den Händen der Borgs und dem, was Max Czollek mit »Versöhnungstheater« bezeichnet: die kulturelle und gesellschaftliche Inszenierung des Imperativs, dass alles wieder gut sein soll, ohne dass es wirkliche Konsequenzen geben müsste. »Eine solche Erinnerungskultur«, schreibt Czollek, »die Versöhnung zur Voraussetzung erklärt, hat weder Raum noch Interesse an Gefühlen der Untröstlichkeit und einer Haltung der Unversöhnlichkeit. Damit schließt sie einen erheblichen Teil der Gesellschaft aus der Erinnerungsarbeit aus.«<sup>10</sup>

Was wir allerdings gegen die Borgs in der Hand haben, ist die bittere Erkenntnis, dass im Museum eigentlich ohnehin nichts »wieder gut werden« kann – deshalb ist auch die Rede von der Dekolonisierung die derzeit überall um sich greift, nur eine neue Version eines »Versöhnungstheaters«. Was aber im Museum geschehen kann, und was

Max Czollek in seinem Buch als Gegenbild anreißt ist: »Untröstlichkeit«.<sup>11</sup> Ich würde nun behaupten, dass dies genau das ist, was das Museum eigentlich kann: Denn die Geschichte ist in gewisser Weise immer Geschichte von Kämpfen und so ist sie auch Geschichte vieler verlorener Kämpfe. Wollen wir sie eben nicht als Geschichte der Sieger erzählen, dann ist es Geschichte der Gewalt, des Schmerzes, Geschichte der Kriege und der Niederlagen, Geschichte, die zum Schweigen gebracht wurde. Für eine Öffnung für diese Geschichte brauchen wir ein Museum, in dem es mit Czolleks Worten Raum gibt »für Untröstlichkeit und Unversöhnlichkeit«.<sup>12</sup>

In Wien gibt es ein Museum, das es (noch) nicht gibt, es nennt sich MUSMIG, das Akronym für Museum der Migration. MUSMIG ist ein Kollektiv, ein Versuch postmigrantischer Selbsthistorisierung und eine Performance der Forderung eines Museum für Migration. MUSMIG beschreibt sich selbst so: »MUSMIG, das ist der blinde Fleck traditioneller Museen, der Stachel im Fleisch nationalstaatlicher Institutionen. MUSMIG ist die Lücke, die performativ zur Welt kommt, die Utopie, die sich nur im Sprechakt, im Streitgespräch und im Fest verwirklicht (...) MUSMIG, das ist ein explosiver Moment, bei dem der durch nationale Grenzen eingeschränkte Blick auf Geschichte und Kultur zu Bruch geht und gemeinsam das Recht auf Gleichheit

10 Czollek, Max: Versöhnungstheater, München: Hanser 2023, S. 22 (ebook).

11 Ebd., S. 259 (ebook).

12 Ebd.

– im Museum ebenso wie außerhalb – eingefordert wird.« Seit Februar 2024 hat MUSMIG einen Raum im Wiener Museum für Volkskunde, sein »Direktionszimmer« ist Besprechungsraum für das MUSMIG, dem derzeit das erste gewählte – sechsköpfige – Direktor:innenkollektiv vorsteht.<sup>13</sup> Im Manifest des Kollektiv MUSMIG heißt es:

»Ein Museum über Migration ist ein Museum über Kriege.  
 Ein Museum über Kriege ist ein Museum über Ausbeutung.  
 Ein Museum über Ausbeutung ist ein Museum über Ressourcen.  
 Ein Museum über Ressourcen ist ein Museum über Kapitalismus.  
 Ein Museum über Kapitalismus ist ein Museum über Macht.  
 Ein Museum über Macht ist ein Museum über Faschismus.  
 Ein Museum über Faschismus ist ein Museum über Vernichtung.  
 Ein Museum über Vernichtung ist ein Museum über Schmerz.  
 Ein Museum über Schmerz ist ein Museum über Rassismus.  
 Ein Museum über Rassismus ist ein Museum über Grenzen.  
 Ein Museum über Grenzen ist ein Museum über Bewegung.  
 Ein Museum über Bewegung ist ein Museum über Menschen.  
 Ein Museum über Menschen ist ein Museum über Migration.  
 Ein Museum über Migration ist ein Museum über Kriege«<sup>14</sup>

In diesem Sinne ist das Museum der Migration, ein Museum der Untröstlichkeit. Es erzählt nicht im Hinblick auf Einfühlung, Trost oder Empathie. Es erzählt die Geschichte als »Aufstand der unterworfenen Wissensarten«<sup>15</sup> und als Geschichte der verlorenen Kämpfe. So gibt es im Museum der Untröstlichkeit erst den Raum, den die Jetztzeit braucht, um gegen das Borg-Kontinuum zum Einsatz zu kommen. Das Museum der Untröstlichkeit, das sich gerade in seiner Unproduktivität, seiner Fähigkeit zu trauern und seiner Unversöhnlichkeit der Anrufung der Borgs widersetzt, ist zugleich ein Raum der Möglichkeit. Es ist der Raum, in dem statt dem Versöhnungstheater endlich Konsequenzen auf dem Horizont erscheinen können. Und dieser neue Horizont, der in den unendlichen Weiten erscheint, wenn die Borgs endlich geschlagen sind, ist ein

13 <https://www.volkskundemuseum.at/musmig> vom 19.01.2024.

14 Bratić, Ljubomir: »Die Geburt des Museums der Migration«, in: schnittpunkt/Joachim Baur (Hg.), Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript 2020, S. 93–104, hier S. 93.

15 Foucault, Michel: »Historisches Wissen der Kämpfe und Macht. Vorlesung vom 7. Januar 1976«, in: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin: Merve-Verlag 1978, S. 55–74, hier S. 59.

demokratischer Horizont, den der politische Theoretiker Oliver Marchart als Horizont von Freiheit, Gleichheit und Solidarität beschreibt.<sup>16</sup>

---

16 Marchart, Oliver: Der demokratische Horizont, Berlin: Suhrkamp (im Erscheinen).



### 3. Aktivierung und Passive Revolution

#### Die Einverleibung herausfordern

---

Ingo Pohn-Lauggas

Die Aufregung war groß, als im Frühjahr 2024 der neue Intendant der Wiener Festwochen, der Regisseur und Autor Milo Rau, nicht nur die »Freie Republik Wien« ausrief, sondern gleich auch nichts Geringeres als die Revolution. Die Festwochen, millionenschwerer Tanker der österreichischen Majorkultur, sollten zu einem Gesamtkunstwerk werden, mit dem »gängige Denkweisen, institutionelle Abläufe und eingeschliffene Normen radikal in Frage«<sup>1</sup> gestellt werden: Die Stadt sollte sich, so hieß es in einer Presseaussendung, »in einen Ort verwandeln, an dem eine humane, postkapitalistische Zukunft verhandelt wird und Künstler:innen, Intellektuelle und demokratische Befreiungsbewegungen aus aller Welt zusammenkommen«.<sup>2</sup> Die »Freie Republik Wien« stellte sich ausdrücklich in die Tradition der Pariser Kommune und stattete sich aus mit Hymne und Fahne, mit »revolutionären Institutionen«, die »Politik, Wirtschaft und Medien vors Tribunal der Kunst« zerren sollten, und einem »Rat der Republik«.<sup>3</sup> Diesem 100-köpfigen »Souverän« gehörten internationale und lokale Künstler:innen, Aktivist:innen und Intellektuelle an – darunter so illustre Namen wie Annie Ernaux, Elfriede Jelinek, Yannis Varoufakis oder Jean Ziegler – aber auch 69 repräsentative »Wiener Bürger:innen«.<sup>4</sup> Optisches Leitmotiv der ganzen Werbelinie im öffentlichen Raum waren bunte Sturmhauben, die offensichtlich gewollt einen Bezug zum feministischen Punkkollektiv Pussy Riot herstellten, das bei der Eröffnung der Festwochen am Wiener Rathausplatz auch aufspielte.

- 
- 1 Wiener Festwochen GesmbH (Hg.): Freie Republik Wien|er Festwochen (Programmbuch), Wien: Eigenverlag 2024, S. 9.
  - 2 Presseaussendung der Wiener Festwochen vom 30.04.2024.
  - 3 Wr. Festwochen: Freie Republik Wien, S. 9.
  - 4 Ebd., S. 21f.

Ausgestattet mit knapp 15 Mio. Euro Budget nicht zuletzt aus öffentlichen Geldern ging es also um die Revolution. Unter den gestaffelten Ticket-Abonnements gab es auch eines »Für Rebell:innen: Das Revolutions-Abo für jene, denen Widerstand, Utopie und gesellschaftlicher Ungehorsam die Welt bedeuten«,<sup>5</sup> und in der Suchmaske der Festwochen-Homepage war (und ist)<sup>6</sup> der Suchbegriff »Revolution« schon voreingegeben. Für den vorliegenden Zusammenhang, in dem es um das radikaldemokratische Museum geht, ist von Interesse, dass auch ein Museum eine wichtige Rolle bei dieser »Revolution« spielte, nämlich das schon länger politisch erfreulich umtriebige Wiener Volkskundemuseum: Als »Haus der Republik«, zu dem es für fünf Wochen mutierte, war es »ein lebendiges Hauptquartier der Freien Republik Wien«, Tagungsort des »Rates der Republik« und »ein Ort fröhlich kontroverser Diskussion und konkreter Überprüfung«.<sup>7</sup>

Abb. 1: Das Volkskundemuseum Wien als »Haus der Republik«



Foto: Ines Bacher

5 Ebd., S. 166.

6 Zumindest noch am 10.11.2024: <https://www.festwochen.at>.

7 Wr. Festwochen: Freie Republik Wien, S. 118.

Abb. 2: Programmpräsentation der Wiener Festwochen, Hotel Imperial Wien, 01.03.2024



Foto: Franzi Kreis

Vom Getöse der revolutionären Ästhetik und Terminologie einmal abgesehen, ist man von den Anliegen dieses Gesamtkunstwerks, das den Anspruch erhob, »global, entgrenzt, utopisch, radikal politisch und radikal ästhetisch«<sup>8</sup> zu sein, zunächst durchaus angetan, nicht zuletzt angesichts der vielen partizipativen Elemente, für welche gerade das Volkskundemuseum stand, in dem unter dem Motto »Wir schulden der Welt eine Revolution« eine ganze Reihe von Workshops zur Teilhabe ermutigten.<sup>9</sup> Und doch ist man vom Anblick eines Milo Rau in Sturmhaube unter den üppigen Kronleuchtern in den marmorgetäfelten Sälen des mondänen Hotel Imperial eigentümlich berührt, wo im Rahmen der Programmpräsentation der Wiener Festwochen auch mit erhobener Faust die revolutionäre Hymne der »Freien Republik Wien« abgesungen wurde. »Hier wird etwas gekapert«, zeigte sich etwa *Der Standard* beeindruckt;<sup>10</sup> doch stellt sich die Frage, wer hier was kapert: Ist es tatsächlich Milo

8 Ebd., S. 21.

9 Vgl. ebd., S. 139ff.

10 Wurmitzer, Michael: »Milo Raus Programm bei den Wiener Festwochen: Politisiert euch!«, in: *Der Standard* vom 01.03.2024.

Rau, der mit seinem politischen Anspruch die etablierten Institutionen und den bürgerlichen Kulturbetrieb kapert – oder ist es nicht vielmehr gerade umgekehrt? Werden hier nicht auch Begriffe, Symboliken und Anliegen, die einst umkämpft waren und um die lange gerungen wurde, in gewisser Weise »etabliert« und damit einverleibt und so entleert zugleich?

Das Problem der Entleerung von kritischem Vokabular und der Aushöhlung von Begriffen stellt sich auch in der Reflexion über das Museum als Institution, in das kritische Ansätze und Theorien auch längst Einzug gehalten haben und, so der Verdacht, durch ihre Implementierung vereinnahmt wurden. Dadurch stelle sich die Frage nach den Folgen der Kritik am Museum *im Museum* in neuer Weise, wie das Team von *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis* im Vorwort zu einem Band betont, der den sich daraus ergebenden Widersprüchen des kuratorischen Handelns zwischen Theorie und Praxis gewidmet ist.<sup>11</sup> Im vorliegenden Beitrag werde ich diese Widersprüche allerdings aus einer hegemonietheoretischen Perspektive beleuchten, indem ich einzelne Aspekte der Diskussion um kritische Museumsarbeit und Materialien zum radikaldemokratischen Museum<sup>12</sup> unter Bezugnahme auf den sogenannten Transformismus einer Relektüre unterziehe.

Dass kritische, postrepräsentative Gegenentwürfe zur Museumspraxis der Vergangenheit stets auch ihrer hegemonialen Inkorporierung ausgesetzt sind, ist allerdings nicht Diagnose, sondern Ausgangspunkt von Nora Sternfelds radikaldemokratischer Neudefinition des Museums. Mechanismen des Transformismus ergänzen hegemoniale Prozesse aber nicht (nur), sondern sie sind Teil ihres Wesens: Keine Hegemonie ohne Inkorporierung. Diese Gleichzeitigkeit thematisiert auf einer anderen Ebene, aber mit diesem Wort auch Raymond Williams – neben Stuart Hall der wichtigste Weiter-Denker von Gramscis Hegemonietheorie in den britischen Cultural Studies – mit seinem Modell von den in einer Gesellschaft immer gleichzeitig wirkenden »kulturellen Kräften«. Diesen Ansatz möchte ich für mein *revisiting* des radikaldemokratischen Museums nutzbar machen: Ich mache mich im Sinne einer theoretischen Erweiterung von dessen Perspektiven auf die Suche nach

11 Griesser-Stermscheg, Martina et al.: »Wie kann die Kritik am Museum im Museum Folgen haben? Die Herausgeberinnen im Gespräch«, in: Dies. et al. (Hg.), *Widersprüche – Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 6)*, Berlin/Boston: De Gruyter 2023, S. 11–19, hier S. 11.

12 Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 3)*, Berlin/Boston: De Gruyter 2018.

den Elementen im Museum, die man mit Williams als residuale oder als emergente innerhalb eines hegemonialen Systems untersuchen kann.

Zunächst, in der gebotenen Kürze, eine Klärung der terminologischen Hintergründe und theoretischen Grundlagen dieses Versuchs. Antonio Gramsci, den auch Sternfeld zu den »VereinnahmungstheoretikerInnen« in Bezug setzt,<sup>13</sup> führt den Begriff des Transformismus in seine breitere und umfassendere Analyse der sogenannten Passiven Revolution ein, also des Sachverhalts, dass politische, soziale, kulturelle und historische Umwälzungen mitunter ohne die Beteiligung der breiten Volksmassen stattfinden, und der sich in seinen Augen seit der Einigung Italiens in der Folge des *Risorgimento* manifestiert hat, anhand dessen er das Konzept ausarbeitet.<sup>14</sup> Vereinnahmung und Integration sind wie angesprochen zentrale Elemente des hegemonialen Prozesses, der bekanntlich wesentlich auf einem Konsens beruht, der mit Zwang lediglich »gepanzert« wird.<sup>15</sup> Transformismus gehört also zur Passiven Revolution, bei der Forderungen der Herrschaftsunterworfenen in Projekte gesellschaftlicher Umgestaltung durchaus integriert werden, in welchen diese aber zugleich von einer aktiven Beteiligung ausgeschlossen werden.

In den 1970er Jahren führt Raymond Williams Teile von Gramscis Hegemonietheorie in das ein, was sein Konzept eines Kulturellen Materialismus ausmachen sollte,<sup>16</sup> und bemüht sich um eine Theoretisierung der verschiedenen in der Gesellschaft wirksamen kulturellen Kräfte. Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass keine dominante Kultur sämtliche menschliche Praxis erschöpfen kann, dass Hegemonie also nie vollständig ist – das macht einerseits ihr Wesen aus und ist andererseits ein bedeutsamer Punkt für die in den Cultural Studies so wichtige Handlungsmacht (*agency*). So ortet Williams neben

- 
- 13 Sternfeld, Nora: »Das Para-Museum und die Gespenster der Infrastruktur«, in: Martina Griesser-Stermscheg et al. (Hg.), *Widersprüche – Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 6)*, Berlin/Boston: De Gruyter 2023, S. 20–34, hier S. 33.
- 14 Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte*, Kritische Gesamtausgabe in 10 Bänden, Hamburg: Argument 1991ff., hier z.B. Bd. 7, H. 15 §11, S. 1727ff.
- 15 Ebd., Bd. 4, H. 6 §88, S. 783.
- 16 Vgl. Pohn-Lauggas, Ingo: »Kultureller Materialismus«, in: Wolfgang Fritz Haug/Frigga Haug/Peter Jehle (Hg.), *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus (HKWM)*, Band 8/I, Hamburg: Argument 2012, S. 350–357; speziell zum Folgenden vgl. [Pohn-]Lauggas, Ingo: *Hegemonie, Kunst und Literatur. Ästhetik und Politik bei Gramsci und Williams*, Wien: Löcker 2013, hier S. 163ff.

der dominanten gesellschaftlichen Kraft – der ›hegemonialen‹, wenn wir so wollen – eine überlebte (*residual*) und eine neu entstehende (*emergent*). Die residualen Kräfte bezeichnen kulturelle Elemente, die zwar in der Vergangenheit verortbar sind, aber in der Gegenwart durchaus noch Wirkung entfalten: »Mit ›residual‹ meine ich diejenigen Erfahrungen, Bedeutungen und Werte, die [...] auf der Basis von – kulturellen wie gesellschaftlichen – Residuen früherer gesellschaftlicher Formationen gelebt und praktiziert werden.«<sup>17</sup> Sie sind einer Inkorporierung ebenso ausgesetzt wie die emergenten Kräfte, die »Teil – aber eben noch nicht vollends Teil – der gegenwärtig wirksamen Praxis«,<sup>18</sup> aber nicht Teil des Dominanten sind, sondern sich potenziell alternativ oder auch oppositionell dazu verhalten. Das Überlebte und das Emergente innerhalb bzw. an der Seite der dominanten Kultur stehen in einem prozesshaften, stets neu ausgerichteten Verhältnis zueinander. Neben der vorauszusetzenden Unterscheidung zwischen residualen und emergenten Kräften und innerhalb derselben zwischen jenen, die inkorporiert und jenen, die es nicht sind, muss das Augenmerk den Quellen und der Beschaffenheit dessen gelten, was nicht Teil der herrschenden Kultur ist: Denn die Züge dessen, was residual oder emergent ist, geben auch Aufschluss über das Dominante, die Hegemonie – und damit auch über die Möglichkeiten ihrer Unterwanderung.

Wenn wir nun in einem ersten Anlauf versuchen wollen, das auf diese Weise von Raymond Williams Theoretisierte auf das Geschehen im Museum und dessen Widersprüche umzulegen, so bietet es sich an, in Bezug auf das Residuale zunächst (zeit)historische Museen in den Blick zu nehmen. Aus der sozial- und kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung wissen wir, dass das kollektive Gedächtnis (in seiner Materialität) immer auch an Institutionen gebunden ist, die ihrerseits in unvermeidlicher Weise Teil von Machtverhältnissen sind. Aus diesem Zusammenhang ergibt sich, dass das Museum als einer der wichtigsten Träger des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses »eines jener Instrumente ist, mit denen die Gesellschaft – und damit die Politik – die

---

17 Williams, Raymond: »Zur Basis-Überbau-These in der marxistischen Kulturtheorie« [1973], in: Ders., *Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur*, Frankfurt a.M.: Syndikat 1977, S. 183–203, hier S. 192f. Dieser Aufsatz aus dem Jahr 1973 ist im Wesentlichen in *Marxism and Literature* aufgegangen, vgl. dort das Kapitel »Dominant, Residual, and Emergent«, s. Williams, Raymond: *Marxism and Literature*, Oxford/New York: Oxford University Press 1977, S. 121ff.

18 R. Williams: *Basis-Überbau-These*, S. 193.

Vergangenheit und somit auch die Gegenwart und die Zukunft beherrscht«. <sup>19</sup> Die Last der Geschichte und die Funktion, die der Beschäftigung mit ihr für die gegenwärtige Gesellschaft zukommt, eröffnen eine Perspektive darauf, wie *residuale* Kräfte, deren manifeste Elemente ›überwunden‹ sein mögen, dennoch – wie von Williams beschrieben – in der Gegenwart fortwirken. Welche Herausforderung das für eine kritische Museumsarbeit im Heute darstellt, thematisiert etwa Eva Meran in ihrem Beitrag zu dem bereits angesprochenen Sammelband über die *Widersprüche* kuratorischen Handelns: Auf einer Institution wie dem Haus der Geschichte in Wien, dessen Vermittlungsarbeit sie leitet, laste bei aller historischen und politischen Aufgeklärtheit nach wie vor die Erwartung, ein »nationales Narrativ« zu bedienen. <sup>20</sup> Diese Erwartung gelte es zu »unterlaufen« <sup>21</sup> – ohne allerdings ihr reales Wirken, ihre ›kulturelle Kraft« würden wir hier sagen, dabei einfach zu negieren.

Was wiederum Inkorporierung des Emergenten bedeuten kann, lässt sich im Angesicht all jener Beispiele erahnen, bei denen etwa die Repräsentationskritik »als Krise der Repräsentation im Museum angekommen« oder wo künstlerische Institutionskritik »selbst Teil der Kunstgeschichte geworden« ist. <sup>22</sup> Doch diese Phase der Inkorporierung sei, und damit zu Nora Sternfelds Arbeit, einem gewissen Aufbruch gewichen, und das radikaldemokratische Museum folgt »dem Tod des Museums im 21. Jahrhundert«. <sup>23</sup>

Es lohnt, sich die im Sinne einer Katachrese verblasste Metapher zu vergegenwärtigen, die im Begriff der Inkorporierung enthalten ist: Wenn etwas ein-verleibt wird, wird ein Objekt zum Teil eines anderen, Teil eines anderen Körpers, es kommt vom Außen ins Innen. Die Aufmerksamkeit für die Grenze zwischen Innen und Außen, vor allem aber für die Möglichkeit ihrer Überwindung, ist ein zentrales Motiv in einer konkreten Kunst-Geschichte, anhand derer Sternfeld sich der »paradoxen Situation der Repräsentations-

19 Muchitsch, Wolfgang: »Wie politisch ist das Museum?«, in: Martina Griesser-Sternscheg et al. (Hg.), *Widersprüche – Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis* (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 6), Berlin/Boston: De Gruyter 2023, S. 222–224, hier S. 222.

20 Meran, Eva: »Beharrliche Balance«, in: Martina Griesser-Sternscheg et al. (Hg.), *Widersprüche – Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis* (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 6), Berlin/Boston: De Gruyter 2023, S. 199–201, hier S. 200.

21 Ebd.

22 N. Sternfeld: *Das Para-Museum*, S. 24.

23 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, S. 18.

kritik« annimmt.<sup>24</sup> Die argentinische Konzeptkünstlerin Graciela Carnevale sperrte im fernen Jahr 1968 das Publikum einer vermeintlichen Ausstellungseröffnung ohne jede weitere Erklärung in der leeren Galerie ein. Die ratlosen Besucher:innen mussten sich selbst befreien und brachen buchstäblich aus der Institution aus, indem ein Fenster eingeschlagen wurde. Sie bekamen hier nichts mehr gezeigt, sondern sollten auf diese Weise politisiert werden. Eine Dokumentation dieser Aktion wurde fast 40 Jahre später im Rahmen der *documenta 12* gezeigt, doch blieb, so Sternfeld, nicht mehr viel übrig von ihrer Kraft. Und das angesprochene Paradoxon ist offensichtlich: Was bedeutet es, wenn die »Befreiung aus dem Kunstraum« kanonisiert und zum Teil einer Historisierung in einer Institution wie der *documenta* wird?<sup>25</sup> Oder, wie Sternfeld es auf den Punkt bringt, um den es mir hier geht: »Wohin lässt es sich ausbrechen, wenn es kein Außen gibt?«<sup>26</sup> Dies ist ein lupenreines Beispiel dafür, wie Kritik und Opposition durch ihre Einverleibung *de facto* neutralisiert werden können. Im vorliegenden Fall eben sogar buchstäblich durch ihr Einfangen, durch ihre Rückholung in das Innere des Maschinenraums der »Hegemoniemaschine« *documenta*, um den starken Begriff aus Oliver Marcharts kritischer Auseinandersetzung mit der *Politik der Biennalisierung* aufzunehmen – eine Kritik, die er ja ausdrücklich auch auf die *documenta 12* bezieht, die für einen Transformismus im Sinne Gramscis geradezu »steht«.<sup>27</sup>

Wenn das Museum also auch und nicht zuletzt die »Niederlassung dominanter Hegemonien« ist und seinen gegenwärtigen »postrepräsentativen« Status auch den Kämpfen *um* Repräsentation verdankt,<sup>28</sup> so lässt sich das Residuale in der Institution Museum selbst erkennen, die als solche von diesen Kämpfen nahezu unberührt geblieben ist. Nimmt man wieder das Begriffsinstrumentarium von Raymond Williams zur Hand, der von »residual-inkorporierten und residual-nichtinkorporierten« sowie von »emergent-inkorporierten und emergent-nichtinkorporierten Kulturen« spricht,<sup>29</sup> ist das Museum in seiner institutionellen Funktion zunächst gewiss residual-inkorporiert. Doch zum anderen hat es seinerseits die kritischen Stimmen, als diese

24 Ebd., S. 25f.

25 Ebd., S. 26.

26 Ebd.

27 Marchart, Oliver: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*, Köln: Verlag Walther König 2008, hier S. 77; vgl. ebd., S. 27f.

28 N. Sternfeld: *Das Para-Museum*, S. 29.

29 R. Williams: *Basis-Überbau-These*, S. 193, Übers. korr.

»nicht mehr zum Schweigen gebracht werden konnten«, zu emergent-inkorporierten gemacht, indem es sie gewissermaßen »institutionell integriert« hat<sup>30</sup> – und sei es, um es wieder mit Williams zu sagen, als »Faksimiles der genuin emergenten kulturellen Praxis«. <sup>31</sup> Das Emergent-Nichtinkorporierte aber, wenn wir nach Geschichte und Gegenwart auch die Zukunft in den Blick nehmen, findet sich womöglich in dem, was bei Williams »Prä-Emergenz« heißt<sup>32</sup> und bei Nora Sternfeld, fast schon folgerichtig: »Prä-Präsentation«. <sup>33</sup> So eröffnet sich nämlich die Möglichkeit, »etwas zu denken, das es noch gar nicht gibt«. <sup>34</sup>

Prä-Emergenz ist bei Williams zunächst ein stark auf das Formale bezogener Begriff; neue Formen sind unter Umständen zunächst weniger deutlich artikuliert als das evident Emergente, welches klar erkenn- und benennbar ist. Somit hat Emergenz viel mit dem Erproben neuer Formen zu tun, was in der Praxis des Kuratierens und Vermittels im Museum allerdings rasch an institutionelle Grenzen stößt. Liest man die unterschiedlichen Erfahrungsberichte und durchaus heterogenen Reflexionen in dem Sammelband über die *Widersprüche* im kuratorischen Handeln, so stößt man als Verbindendes immer wieder auf die Feststellung, dass sich innovativ-kritische Spielräume zu meist nur auf Projektbasis eröffnen lassen, wenn also die Institutionen und ihre Spiel-Regeln unberührt bleiben: »Oft sind es die strukturellen ›Verkrustungen‹«, stellt etwa Beatrice Jaschke fest, »die Veränderungen bremsen und in ihrer Logik Widersprüche produzieren«. <sup>35</sup> Geht es aber in diesen Institutionen dennoch darum, etwas zu denken, das es noch nicht gibt, führt das naheliegenderweise auch zu der Möglichkeit, etwas zu *lernen*, das es noch nicht gibt: Dem sind ja zwei in meinen Augen ganz wesentliche Kapitel im *radikal-demokratischen Museum* gewidmet. <sup>36</sup> Und damit wende ich mich abschließend kurz dem Thema Vermittlung und mit ihm der ›kulturellen Bildung‹ zu.

Jedes Verhältnis von Hegemonie, schreibt Gramsci an einer mittlerweile wohlbekannten und oft zitierten Stelle, ist notwendigerweise ein pädagogisches Verhältnis. <sup>37</sup> Ein Aspekt dieser theoretisch wie praktisch enorm weit-

30 N. Sternfeld: Das Para-Museum, S. 29.

31 R. Williams: Marxism and Literature, S. 126.

32 Ebd.

33 N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, S. 44.

34 Ebd.

35 M. Griesser-Stermscheg et al.: Kritik am Museum, S. 12.

36 N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, S. 170–223.

37 A. Gramsci: Gefängnishefte, Bd. 6, H. 10. II §44, S. 1335.

reichenden Feststellung ist »der fortschreitende Erwerb des Bewusstseins der eigenen geschichtlichen Persönlichkeit«, wie Gramsci schreibt,<sup>38</sup> der klarer-weise mit Bildung (auch im engeren Sinne) in Verbindung steht. Diese Frage der Ermächtigung geht ein in Gramscis vielschichtige Auseinandersetzung mit den »Subalternen«, in der er herausarbeitet, dass es neben der politischen und gesellschaftlichen auch eine, wenn man so will, »kulturelle« Subalternität gibt.<sup>39</sup> Auch die gilt es auf dem Weg zur intellektuellen Selbständigkeit zu überwinden – damit die Subalternen sprechen können. Keine (gegen)hegemoniale Strategie kann das außer Acht lassen.<sup>40</sup>

Wie ist vor diesem Hintergrund Vermittlungsarbeit im Museum zu sehen? Wie kann eine kritische und zur Kritik befähigende Vermittlung aussehen, die »ein aktives Verhältnis wechselseitiger Beziehungen«<sup>41</sup> darstellt, in einer Institution, die selbst organischer Teil der zu hinterfragenden Verhältnisse ist, und in der ein Wissen vermittelt wird, »das nicht von den komplexen Macht- und damit Unterordnungsverhältnissen zu lösen ist, die von institutionalisierten Diskursen produziert und reproduziert werden«?<sup>42</sup>

Es kann sich angesichts der Tatsache, dass durch die Vermittler:innen hindurch »zuallererst die Institution« spricht,<sup>43</sup> mithin auch das radikaldemokratische Museum zunächst nur innerhalb dieser Institution verwirklichen. Dies stellt aber, wie dieser Beitrag an kleinen Stellen zu zeigen versucht hat, aus Sicht der Hegemonietheorie keinen Widerspruch dar: Denn sie erlaubt es nicht nur, die relative Stabilität von Herrschaftsverhältnissen zu analysieren, sondern immer auch die Handlungsräume innerhalb derselben aufzuzeigen. Das macht es möglich, »Kritik und Handlung nicht gegeneinander auszuspielen«, wie Nora Sternfeld es im *radikaldemokratischen Museum* fordert, »sondern sie zusammenzudenken«.<sup>44</sup> Museen werden damit im engsten Wortsinn zu

38 Ebd., Bd. 2, H. 3 §49, S. 374.

39 Vgl. Gramsci, Antonio: Südfrage und Subalterne, hg. v. Ingo Pohn-Lauggas u. Alexandra Assinger, Hamburg: Argument 2023, S. 153ff.; vgl. auch meine Einleitung ebd., S. 16ff.

40 Vgl. ausführlich dazu Pohn-Lauggas, Ingo: »Literatur und Geist der Abspaltung. Kulturelle Bildung auf dem Weg zu intellektueller Selbständigkeit«, in: Maria do Mar Castro Varela/Natascha Khakpour/Jan Niggemann (Hg.), Hegemonie bilden. Pädagogische Anschlüsse an Antonio Gramsci, Weinheim: Beltz Juventa 2023, S. 282–293.

41 A. Gramsci: Gefängnishefte, Bd. 6, H. 10.II §44, S. 1335.

42 O. Marchart: Hegemonie im Kunstfeld, S. 80.

43 Ebd.

44 N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, S. 25.

Handlungs-Räumen von Involvierung, Hinterfragung und somit gesellschaftlicher Auseinandersetzung, in welchen sich die Kritik ihrer Einverleibung aktiv widersetzen kann.



## 4. Museen als Trainingsorte für Dissenstoleranz?

---

*Karen van den Berg*

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

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

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

- 
- 1 Illouz, Eva: Undemokratische Gefühle. Das Beispiel Israel, Berlin: Suhrkamp 2023.
  - 2 Illouz, Eva: Explosive Moderne, Berlin: Suhrkamp 2024, hier S. 168 und passim.
  - 3 Amlinger, Caroline: »Doppelte Herausforderung« (Statement im Rahmen von »Was bedeutet Verantwortung? Stimmen aus der Wissenschaft«), in: Forschung & Lehre 4 (2024), S. 260–263, hier S. 260; vgl. auch Lüthy, Michael: »Die Idee der Kunstautonomie und ihre gegenwärtigen Infragestellungen« (Festvortrag anlässlich der Verleihung des Willibald-Sauerländer-Preises 2024), in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Youtube) vom 27.06.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=9DP5OzLfe00>

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10 <https://strikegermany.org>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

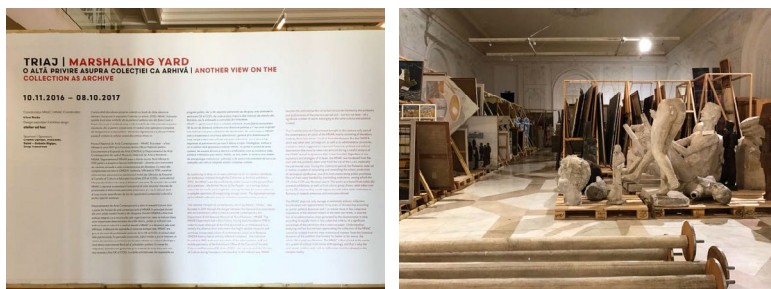


Foto: Karen van den Berg

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

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

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

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

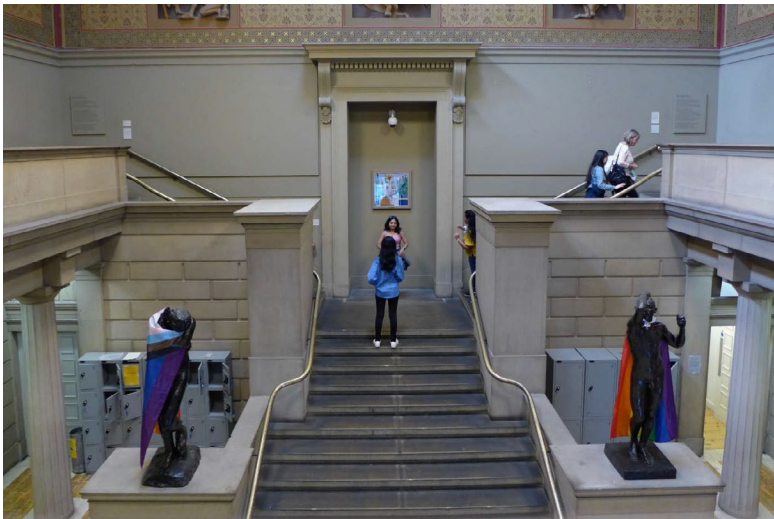


Foto: Karen van den Berg

### 3. The Useful Museum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4. Durch Selbstzweifel überzeugen

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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



## 5. In-Sorge-Bleiben: Das Anthropozän und das Museum

---

Elke Krasny

Paris Juni 2025. Tausende Menschen stehen Schlange. Sie wollen dem Louvre einen Besuch abstatten. Sie stehen vor geschlossenen Türen. Das Museum ist spontan in Streik getreten. Am 16. Juni 2025 berichtet die internationale Nachrichtenagentur CNN, dass dieser »spontane Streik während einer routinemäßigen internen Besprechung ausbrach, als das Aufsichtspersonal, das Personal an den Ticketschaltern und das Sicherheitspersonal sich weigerten, ihre Posten anzutreten – aus Protest gegen unkontrollierbare Menschenmengen, chronische Unterbesetzung und laut einer Gewerkschaft »unzumutbare« Arbeitsbedingungen.<sup>1</sup> Das Museum ist überbeansprucht; erschöpft; am Rande seiner Kapazitäten; dem Zusammenbruch nahe. Das ist ein vertrautes Narrativ. So wird im 21. Jahrhundert über das Zeitalter des Anthropozän, über die menschenverursachten Verhältnisse, welche die Bedingungen der Möglichkeiten von Leben und Sterben mit dem Planeten Erde bestimmen, gesprochen. Buchtitel legen beredtes Zeugnis von diesem Narrativ ab. Dazu zählen neben vielen anderen Veröffentlichungen – die nicht nur im Wissenschaftsbetrieb vorgelegt und von der wissenschaftlichen Community im engeren Sinne rezipiert wurden, sondern auch auf internationalen Bestsellerlisten zu finden sind – der von der Anthropozänforschungsgruppe Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan, and Nils Bubandt 2017 herausgegebene Sammelband *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene* oder das von dem Wissenschaftsjournalisten David Wallace-Wells 2019 veröffentlichte Buch *The Uninhabitable Earth. Life After Warming*. Im Sommer 2025 erreicht diese Diagnose von Überbeanspruchung und bevorstehendem Kollaps das Mu-

---

1 Associated Press: »Louvre museum shuts its doors as staff say they are overwhelmed«, in: CNNstyle vom 16.06.2025, <https://edition.cnn.com/2025/06/16/style/louvre-paris-museum-closed-strike-intl-scli>

seum und damit jene Institution, die, wie in den nachfolgenden Überlegungen ausgeführt wird, die exemplarische Institution der Kultur des Anthropozän ist. Es war nun nicht irgendeines der Museen, die als Starattraktion gelten und damit einen Fixplatz im touristischen Besuchsprogramm haben, das sich auf Grund von Erschöpfung, Überauslastung und Ressourcenknappheit dazu veranlasst sah, in Streik zu treten und allen, die darauf warteten, den Zutritt zu verweigern, sondern genau jenes Museum, das als Prototyp des modernen Museums der Aufklärung angesehen wird. Es gilt als revolutionärer Akt, dass der Louvre durch die Französische Revolution zu einem öffentlichen Museum gemacht wurde.<sup>2</sup> Der Museumshistoriker Andrew McClellan, Autor von *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, legt die Vorbildwirkung des Louvre für andere Museen und die politische Bedeutsamkeit des Museums, das allen gehört, in einem Interview wie folgt dar: »The Louvre as a museum was a product of the French Revolution, and it came to be prototype for other museums throughout Europe and then the United States. Symbolically, they transformed the Louvre, which was a royal palace, into a palace of the people, in that you were not a guest of the king, but rather you were walking into a building that belonged to everybody and viewing art that belonged to all.«<sup>3</sup> In die revolutionäre Politik der symbolischen Anverwandlung des Palastes des Königs in einen Palast des Volkes ist der universelle Geltungsanspruch der Aufklärung eingeschrieben. Der Palast des Volkes wird als Gebäude dargestellt, das allen gehört. Diejenigen, die in dieses Gebäude gehen, schauen Kunst an, die allen gehört. Die universelle semantische Ausdehnung, die in dieser Beschreibung als Möglichkeit angelegt ist, nämlich dass dieses Museum als Palast des Volkes allen, folglich allen auf der Welt, gehört, ist von Interesse für meine Argumentation, das Museum als exemplarische kulturelle Institution des Anthropozän zu begreifen.

---

2 Vgl. McClellan, Andrew: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley, CA: University of California Press 1994.

3 NOMA New Orleans Museum of Art: Andrew McClellan to discuss the evolution of public access to art in 18<sup>th</sup>-century Paris, vom 24.01.19, <https://noma.org/andrew-mcclellan-to-discuss-the-evolution-of-public-access-to-art-in-18th-century-paris/>

## In-Sorge-Bleiben

Bevor ich ausführen werde, wie ich zu der Einsicht gelangt bin, dass das moderne Museum der Aufklärung als paradigmatischer Schau-Platz, zugleich als physisch-objekthafte Materialisierung und als ideengeschichtlich-politische Versinnbildlichung der Kultur des Anthropozän zu begreifen ist, werde ich darlegen, welche Motivationen und Intentionen sich mit dem Vorschlag von »In-Sorge-Bleiben« verbinden.<sup>4</sup> In-Sorge-Bleiben ist die Skizzierung für eine spezifische methodische Vorgangsweise, die sowohl kritische Perspektivierung für die Entwicklung von kulturtheoretischen Analysen und kulturdiagnostischen Befunden umfasst als auch die Artikulation von ethisch-politischen Motivationen und Haltungen, aber auch durch die Wahl des Begriffs die Nähe zum Kuratieren, das sich von der Lateinischen Wurzel *curare*, sorgen, ableitet, herstellt.<sup>5</sup> Mit dem Begriff des Kuratierens wird hier auf jene historischen epistemischen und kulturellen Praktiken verwiesen, die das Museum der Aufklärung im Zusammenhang mit der Entstehung der neuen Profession des Kurators hervorgebracht hat.<sup>6</sup> Kuratieren trug für Objekte in ihrem physischen Bestand Sorge und verantwortete auch deren Anordnung und Konstellation. Dies verräumlichte die Wissensbestände, machte diese im Museumsraum öffentlich zugänglich, begehbar, und einsehbar. Kuratieren war folglich eine Praxis, die durch das Arbeiten mit Objekten in Räumen spezifische ästhetische und epistemische Ordnungen öffentlich zugänglich machte, anders ausgedrückt, diese veröffentlichte.

Grundsätzlich verfolgt die Arbeitsweise des In-Sorge-Bleibens das Anliegen, Sorge als Wissensform zu begreifen. Das bedeutet, in Theorie und wissenschaftlicher Praxis, der epistemischen Relevanz von Sorgen, das heißt der Arten und Weisen des Begreifens, Erkennens, Verstehens und Wissens, die durch Sorgetragen hervorgebracht werden, Rechnung zu tragen. Als

4 Krasny, Elke: »In-Sorge-Bleiben. Care-Feminismus für einen infizierten Planeten«, in: Michael Volkmer/Karin Werner, *Die Corona-Gesellschaft. Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft*, Bielefeld: transcript 2020, S. 405–414.

5 Zu den Zusammenhängen zwischen Kuratieren und Sorge wurden eine Vielzahl von Texten vorgelegt. Hier möchte ich auf zwei Sammelbände hinweisen, die ich mitherausgegeben habe: Krasny, Elke et al.: *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating*, Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, London: Sternberg Press 2019; Krasny, Elke/Perry, Lara: *Curating with Care*, London: Routledge 2023.

6 Paul, Carole: »The Emergence of the Professional Curator«, in: Brad Buckley/John Conomos (Hg.): *A Companion to Curation*, Hoboken, NJ: John Wiley 2019, S. 67–85.

Methode in der Theoriebildung und in der Analyse von historisch produzierten, materiellen, ökologischen, sozialen und räumlichen Verhältnissen bedeutet In-Sorge-Bleiben, Denken und Untersuchen als Gegen-Arbeiten zu betreiben: es geht zentral darum, gegen die historisch produzierten Verhältnisse der Entwertung von Sorge zu arbeiten. Diese Verhältnisse haben nicht nur zur globalen Exploitation von Sorgearbeit als unbezahlter oder schlecht bezahlter Arbeit geführt, sondern auch zu Ermüdung, Erschöpfung und Zusammenbruch derjenigen, von denen Sorgearbeit extrahiert wird. Diese Zusammenhänge werden von Marxistischen Feminist\*innen, insbesondere von Theoretiker\*innen der sozialen Reproduktion seit den 1970er Jahren, vor allem auch im Kontext von feministischen politischen Bewegungen und aktivistischen Arbeitskämpfen, umfassend analysiert und beschrieben.<sup>7</sup> Der ökonomischen Entwertung von Sorge als Arbeit entspricht die kulturelle Entwertung von Sorge als Form des Denkens. Historisch wurde Sorge-Arbeit, in der Marxistischen feministischen Theorie als soziale Reproduktion bezeichnet, nicht nur ökonomisch als un(ter)bezahlte Arbeit entwertet, sondern auch kulturell und sozial, als ›Drecksarbeit‹. Dies hatte epistemische Folgen. Wenn nicht mit Sorge gedacht wird, dann entwickelt sich das Wissen anders. Spekulativ formuliert: Wäre Sorge-Arbeit der Ausgangspunkt für das Denken, dann würden die Wissensbestände, die uns überliefert worden sind, ganz andere sein. Hier ist Gegen-Arbeit gefordert, um Sorge-Arbeit als Denk-Arbeit zu behaupten.<sup>8</sup> Wiewohl In Sorge-Bleiben zentral damit befasst ist, gegen die epistemische Verunsichtbarung von Sorge als Wissen zu arbeiten, ist es für diese kritische Perspektive und diesen methodischen Ansatz ebenso zentral, die Verstrickungen von Sorge und Macht sowie Sorge und Gewalt in den Blick zu nehmen – vornehmlich die Ausübung von Macht, insbesondere von Staatsmacht, sowie die Ausübung von Gewalt, insbesondere in Institutionen des Staates, und dies inkludiert kulturelle staatliche Einrichtungen und wie

---

7 Vgl. Federici, Silvia: *Wages Against Housework*, Bristol: Falling Wall Press und Power of Women Collective, 1975; Dalla Costa, Giovanna Franca: *The Work of Love: Unpaid Housework, Poverty and Sexual Violence at the Dawn of the 21<sup>st</sup> Century*, Brooklyn, NY: Autonomedia 2008; Bhattacharya, Tithi (Hg.): *Social Reproduction Theory: Remapping Class, Recentering Oppression*, London: Pluto Press 2017.

8 Vgl. De la Bellacasa, María Puig: *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis, MI: University of Minnesota Press 2017; Krasny, Elke: »Conclusion: We Care Therefore We Are«, in: *Living with an Infected Planet. Covid-19, Feminism, and the Global Frontline of Care*, Bielefeld: transcript 2023, S.167-70.

sie im Namen von Sorgetragen »epistemische Gewalt« aufbauen und durchsetzen.<sup>9</sup> Für die Analyse und historische Untersuchung von epistemischer und politischer Machtausübung durch Sorgetragen liefert die Profession des Kuratierens, wie sie im modernen Museum der Aufklärung entstanden ist, einen paradigmatischen Untersuchungsgegenstand für die kritische Aufarbeitung. Aus antirassistischen, dekolonialen, feministischen und queer feministischen Motivationen und Perspektiven ist hier bereits umfassend kritische Aufarbeitung der epistemischen Gewalt durch das Museum geleistet worden.<sup>10</sup> Jedoch blieb dabei die Ausübung von Macht und epistemischer Gewalt als Sorgetragen, im Namen der Sorge, außen vor. Darüber hinaus gilt es, wie dieser Beitrag vorschlägt, das moderne Museum der Aufklärung und Kuratieren als Sorgetragen nicht nur in den Verstrickungen in Imperialismus, Kapitalismus, Kolonialismus und Patriarchat zu untersuchen, sondern auch in der Verantwortung für die Einübung und Durchsetzung der spezifischen Kultur des Anthropozän. Die Nähe von In-Sorge-Bleiben als theoretischer Praxis und Untersuchungsperspektive zu Donna Haraways *Staying with the Trouble*, in der deutschen Übersetzung von Karin Harrasser mit *Unruhig bleiben* wiedergegeben, ist beabsichtigt.<sup>11</sup> Und zwar genau aus der doppelten Begründung jener epistemischen Gewalt beabsichtigt, die historisch Sorgen als Wissen verunmöglicht hat, und ebenso jener epistemischen Gewalt, die im Namen von Sorgetragen ausgeübt wird. Umgangssprachlich bedeutet in Sorge sein, sich Sorgen zu machen, beunruhigt zu sein. In-Sorge-Bleiben nimmt die Beunruhigung auf und arbeitet mit Sorge weiter, an der Analyse

---

9 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London: Macmillan 1988, S. 271–313; Dies.: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übersetzt von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Wien: turia + kant 2008.

10 Vgl. Bayer, Natalie/Kazeem-Kamiński, Belinda/Sternfeld, Nora: *Kuratieren als antirassistische Praxis. Kritiken, Praxen, Aneignungen (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 2)*, Berlin: De Gruyter 2017; Krasny, Elke: *Women's: Museum. Frauen: Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art. Politiken des Kuratorischen in Feminismus, Bildung, Geschichte und Kunst*, Wien: Löcker 2013; Vergès, Françoise: *A Programme of Absolute Disorder. Decolonizing the Museum*, London: Pluto Press 2024.

11 Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC: Duke University Press 2016; Dies.: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, übersetzt von Karin Harrasser, Frankfurt a. M.: Campus 2018.

der Beunruhigungen und der Entwicklung von anderen Vorstellungen und Möglichkeiten des Sorgetragens.

## **Der Aufklärungs-Mann-Mensch, der Tod der Natur und die Geburt des Museums**

Im Folgenden werde ich darlegen, was mich zu der kulturtheoretischen Befundung brachte, das Museum als exemplarischen Ausdruck jener Kultur, die spezifisch für das Anthropozän ist, zu erachten. Im Jahr 2000 wurde von dem Atmosphärenchemiker Paul J. Crutzen und dem Biologen Eugene F. Stoermer ein kurzer gemeinsamer Text im *Global Change Newsletter* veröffentlicht: »The ›Anthropocene‹ – das war der Titel ihres Beitrags.<sup>12</sup> Dieser sollte entscheidende Folgen haben. Crutzen und Stoermer schlugen vor, dass das Anthropozän, ein Begriff, den Stoermer bereits in den 1980er Jahren zu verwenden begonnen hatte, die Bezeichnung für ein neues Erdzeitalter sei. Dieses, so argumentierten die beiden Naturwissenschaftler, war dem Umstand geschuldet, dass der Mensch zu einer geologischen Kraft geworden war, dessen Einwirkung auf den Planeten Erde solche Ausmaße angenommen hatte, dass von einem menschengemachten, menschenverursachten Erdzeitalter auszugehen ist. In geologischen Zeitspannen zu denken, ist für diejenigen, die das nicht aus der Praxis und Erfahrung ihrer wissenschaftlichen Disziplin gewohnt sind zu tun, nicht nur ungewohnt, sondern auch schwierig. Dieser Vorschlag eines neuen Erdzeitalters, des Anthropozän, wurde in den Naturwissenschaften viel debattiert. Im Jahr 2009 wurde von der Unterkommission für Quartärstratigraphie, die mit der geologischen Zeitskala der jüngsten geologischen Epoche, dem Quartär, das die letzten 2,6 Millionen der Erdgeschichte, sogar eine eigene Anthropocene Working Group eingerichtet. Das Anthropozän führte aber auch sehr rasch zu einer intensiven Auseinandersetzung in den Geisteswissenschaften, in der Kulturtheorie, in den Künsten, in der Architektur, im Design und im Urbanismus. Eine Fülle verschiedenster Publikationen, Konferenzen, kultureller Projekte und Ausstellungen legt davon Zeugnis ab.<sup>13</sup> Der Begriff Anthropos, Mann oder auch männliche Form des Worts für

12 Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F.: »The ›Anthropocene‹«, in: *Global Change Newsletter* 41 (2000), S. 17–18.

13 Vgl. Davis, Heather/Turpin, Etienne (Hg.): *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London: Open Humanities

Mensch im Altgriechischen, wurde heftig diskutiert. Es wurden alternative oder ergänzende Begriffe vorgeschlagen, die tentakelhafte Multispeziesbeziehungen, die Ökonomie des Kapitalismus oder die Logik der Plantage in den Vordergrund rückten: Chthuluzän von Donna Haraway, Kapitalozän von Jason W. Moore oder Plantationozän von Donna Haraway und Anna Tsing.<sup>14</sup> Diese Debatten intensiv verfolgend, fand ich insbesondere die Argumente von Anna Tsing überzeugend.<sup>15</sup> Unter dem Titel »Earth Stalked by Man« spricht sich Tsing für die Beibehaltung des Begriffs Anthropozän aus. Sie bezeichnet das spezifische Subjekt des Anthropozän als »Enlightenment Man«.<sup>16</sup> Diese neue Vorstellung des Subjekts, die durch die Philosophie der Aufklärung begründet wurde, beanspruchte gleichzeitig frei und unabhängig von der Natur zu sein und über die Natur herrschen zu können. Freiheit, Unabhängigkeit und Beherrschung zeichnen dieses machtvolle Subjekt der Aufklärung aus, das, so die Argumentation von Tsing, die Erde zu verfolgen begann. Um im Deutschen die Unterscheidung, die Tsing zwischen dieser spezifischen Subjektposition des Enlightenment Man und Menschen mit ihren höchst verschiedenen Bedingungen und Möglichkeiten für ihre Vorstellungen von sich als Lebewesen und für ihre Lebensrealitäten eingeführt hat, zum Ausdruck zu bringen, arbeite ich mit dem Begriff »AufklärungsMannMensch«.<sup>17</sup> Dass Anna Tsing die Ideen der Aufklärung für entscheidend erachtet für das neue Verhältnis zur Natur, zur Beherrschung von Natur und Erde, deckt sich mit der Annahme von Crutzen und Stoermer, den Beginn des Anthropozän in das

---

Press 2014; Grusin, Richard (Hg): *Anthropocene Feminism*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2017; Haraway, Donna et al.: »Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene«, in: *Ethnos* 81.3 (2016), S. 535–64; Haus der Kulturen der Welt (seit 2013): *Das Anthropozän-Projekt*, <https://www.anthropocene-curriculum.org>

- 14 Vgl. D. Haraway: *Staying with the Trouble*; Moore, Jason W. (Hg.): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, CA: PM Press 2016; Mitman, Greg: »Reflections on the Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing«, in: *Edge Effects* vom 12.10.2019, <https://edgeeffects.net/haaway-tsing-plantationocene/> (Zugriff 13.07.2025).
- 15 Tsing, Anna Lowenhaupt: »A Feminist Approach to the Anthropocene: Earth Stalked by Man. Helen Pond McIntyre '48 Lecture«, in: *Barnard Center for Research on Women*, aufgezeichnet am 10.11.15, [https://www.youtube.com/watch?v=ps8J6a7g\\_BA](https://www.youtube.com/watch?v=ps8J6a7g_BA)
- 16 Tsing, Anna: »Earth Stalked by Man«, in: *The Cambridge Journal of Anthropology* 34.1 (2016), S. 3.
- 17 Krasny, Elke: »Das moderne Museum als Anthropozän-Institution. Für feministisches Kuratieren im Zeitalter des Massensterbens«, in: *Kunstpädagogische Positionen* 57 (2022), S. 14.

letzte Drittel des 18. Jahrhunderts zu datieren. Crutzen und Stoermer stellen ihre Überlegungen dazu folgendermaßen dar: »To assign a more specific date to the onset of the ›anthropocene‹ seems somewhat arbitrary, but we propose the latter part of the 18th century. [...] However, we choose this date because, during the past two centuries, the global effects of human activities have become clearly noticeable. [...] Such a starting date also coincides with James Watt's invention of the steam engine in 1784.«<sup>18</sup> Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts ist genau die Zeit, in der jenes Museum, das als die Verkörperung des modernen Museums gilt, nämlich der Louvre, während der Französischen Revolution am 10. August 1793 für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. In diesem Zusammenhang begegnet uns auch Anna Tsings *Enlightenment Man, der AufklärungsMannMensch*, im Museum. In Andrew McClellans kritischer museologischer Aufarbeitung der Geschichte des Louvre liest sich das so: »The perception of collective ownership helped ... to confer on the citizen ›a national character and the demeanor of a free man‹.«<sup>19</sup> Zu den Charakteristika der Freiheit und Unabhängigkeit von der Natur und der Beherrschung kommt auch noch Besitz als Aufklärungsverhältnis zur Welt, und damit auch zum Planeten Erde, hinzu.

In meinem Nachdenken darüber, welche kulturelle Beziehung es gibt zwischen den Anfängen des Erdzeitalters des Anthropozän und den Anfängen des modernen Museums, kamen mir zwei Buchtitel in den Sinn, durch die sich komplementär zueinander die Kultur des Anthropozän im Museum fassen lassen: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*<sup>20</sup> und *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*.<sup>21</sup> Ersteres, erschienen 1995, gilt als wegbereitendes Buch für eine neue kritische Museologie und wurde von dem Soziologen Tony Bennett, der einen Fokus auf Kulturgeschichte und Kulturwissenschaften hat, verfasst. Zweiteres, erschienen 1980 gilt als bahnbrechende Publikation für die feministische Analyse und Erforschung der Zusammenhänge zwischen Natur, Kultur, die wissenschaftliche Revolution und Fragen von Gender und wurde von der Philosophin und Umwelt- und Kulturhistorikerin Carolyn Merchant geschrieben. Ich begann mich zu fragen, was der Tod

18 P. J. Crutzen/E. Stoermer: »The ›Anthropocene‹«, S. 18.

19 A. McClellan: *Inventing the Louvre*, S. 99.

20 Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge 1995.

21 Merchant, Carolyn: *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, New York, NY: Harper & Row 1980.

der Natur mit der Geburt des Museums zu tun hat. Meine Antwort darauf ist, dass der Tod der Natur die Voraussetzung für die Geburt des Museums ist und dass das Museum damit zur kulturellen Artikulation des Anthropozän wurde. Auf's Kürzeste und Deutlichste lässt sich das, was das Museum tut und was es zutiefst mit dem Anthropozän verbindet, so darstellen: Das moderne Museum entfernte die Dinge aus dem Leben und dabei entzog das Museum den Dingen das Leben. In den Sammlungen des modernen Museums, die auf imperialen, kolonialen, kapitalistischen Ökonomien beruhen, wurde alles zu Dingen, auch die Mineralien, die Pflanzen, die Tiere, die Menschen. Enteignet, gekauft, geplündert, geraubt, gesammelt. Darauf beruht das Museum: Entfernung aus dem Leben und Entzug von Leben. Das Museum betreibt die Kulturalisierung der Form von Gewalt, die die Beherrschung des Planeten Erde seit der wissenschaftlichen Revolution, seit der Aufklärung annahm. Das Museum beruht auf Verdinglichung und nimmt dabei den Dingen das Leben: das kennzeichnet die Kultur des Anthropozän. Für die Dinge, die aus dem Leben entfernt wurden, hat das Museum den Zusammenhängen des Lebens nichts zurückgegeben. Nichts zurückzugeben ist spezifisch für die Kultur des Anthropozän. Für die Dinge, die aus den Zusammenhängen des Lebens entfernt wurden, denen dabei das Leben entzogen wurde, trägt das Museum Sorge, konservatorisch, restauratorisch, nicht zuletzt, kuratorisch.

## Wie weiter? Kuratieren als planetarische Sorgearbeit

Am 21. März 2024 veröffentlichten die IUGS, International Union of Geological Sciences, und die ICS, International Commission of Stratigraphy, das folgende gemeinsame Statement zum Ergebnis der Wahl der ICS Subcommission on Quaternary Stratigraphy, das Anthropozän als neues Erdzeitalter anzuerkennen:

It is with the delegated authority of the IUGS President and Secretary General and on behalf of the International Commission on Stratigraphy (ICS) that the vote by the ICS Subcommission on Quaternary Stratigraphy (SQS) to reject the proposal for an Anthropocene Epoch as a formal unit of the Geologic Time Scale is approved. [...] Despite its rejection as a formal unit of the Geologic Time Scale, the Anthropocene will nevertheless continue to be used not only by Earth and environmental scientists, but also by social scientists,

politicians and economists, as well as by the public at large. It will remain an invaluable descriptor of human impact on the Earth system.<sup>22</sup>

Wiewohl keine formelle Anerkennung des Anthropozän als neues Erdzeitalter erfolgte, geht das Statement der IUGS and der ICS davon aus, dass Sozialwissenschaftler\*innen, Politiker\*innen, Ökonom\*innen und die breite Öffentlichkeit sich weiterhin mit dem Begriff des Anthropozän auseinandersetzen werden, da dieser eine »Beschreibung von unschätzbarem Wert« für die vom Menschen verursachten Veränderungen des Erdsystems bietet. Was auffällt, ist, dass in der Aufzählung derjenigen, die sich mit dem Anthropozän weiterhin beschäftigen werden, die Kulturwissenschaftler\*innen, Geisteswissenschaftler\*innen, Künstler\*innen und Kurator\*innen fehlen. Wiewohl es eine Vielzahl von kulturwissenschaftlichen, künstlerischen und kuratorischen Projekten zum Anthropozän in der Gegenwart gab, kommen sie in diesem Statement nicht vor. Seit der offiziellen Ablehnung des Anthropozän als neuem Erdzeitalter nehmen die Projekte dazu ab. Die Begriffskonjunktur scheint vorbei zu sein. Im Juni 2025 ist das Museum, das als Prototyp des modernen Museums der Aufklärung gilt, womit dieser Text eröffnet wurde, im Erschöpfungszustand.

Zusammen genommen bilden diese beiden Ereignisse – die offizielle Ablehnung des Anthropozän als neues Erdzeitalter im März 2024 und der Louvre, das paradigmatische Museum der Moderne, im Erschöpfungszustand im Juni 2025 – den Ausgangspunkt für meine abschließenden Überlegungen. Gerade weil wir die Zeit, in der wir leben – bestimmt von der historischen Beherrschung der Natur und von der gegenwärtigen kapitalistischen, neo-imperialen und neo-kolonialen Zerstörung der Bedingungen der Möglichkeiten des Lebens und Überlebens mit dem Planeten Erde – offiziell nicht Anthropozän nennen, und damit der Verantwortung für die Implikationen, die das auf der Ideologie von Unabhängigkeit und Beherrschung von Natur beruhende Subjekt der Aufklärung hervorgebracht hat, begrifflich aus dem Weg gehen, ist kuratorische Sorgearbeit, die sich mit den Bedingungen des Anthropozän befasst wesentlicher denn je. Gerade weil das Museum, das historisch begann, jene Kultur zu verkörpern, die die Dinge aus den Zusammenhängen des Lebens entfernt und dabei den Dingen das Leben entzieht, sich nun im Zustand

---

22 International Commission on Stratigraphy: »Joint Statement by the IUGS and ICS on the vote by the ICS Subcommittee on Quaternary Stratigraphy«, <https://stratigraphy.org/news/152>

der Erschöpfung befindet, ist es notwendig, durch Kuratieren kritische Sorgearbeit zu leisten, die das Museum aus dem Zustand der Erschöpfung befreit und in eine Infrastruktur verwandelt, in der gemeinsam daran gearbeitet werden kann, was es bedeutet, in und mit dem Anthropozän weiter zu leben und andere mögliche Zukünfte zu imaginieren.



## 6. A THEATRE of UNDERSTANDING

---

Julia Grosse

*Das Museum als einen Ort der Gleichzeitigkeit von Gesellschaft, wie man es vielleicht nur und eher unfreiwillig in Bürger\*innenämtern erlebt. Mit vielen Positionen, die plötzlich Themen miteinander aushandeln, sich gegenseitig aushalten müssen. Ist das möglich?*

Neben meinem Kunstgeschichtsstudium habe ich immer auch als Journalistin gearbeitet. Und eine meiner ersten Stationen war eine Zwei-Zimmer-Redaktion im Lokaljournalismus. Hier war ich freie Mitarbeiterin bei einer Tageszeitung, und diese zwei Jahre hatten auf mich und meine spätere Arbeit in der Kultur enormen Einfluss. Weil ich dort schon früh lernen musste (oder durfte), was es heißt, mit vielen, ganz unterschiedlichen Perspektiven ins Gespräch zu gehen. An einem Tag interviewte ich den Leiter des örtlichen Kunstraumes, am Tag darauf den frisch gewählten Prinzen im Karnevalsverein. Die Woche darauf standen ein Text über das älteste Fachwerkhaus des Ortes auf dem Redaktionsplan oder die total beliebte Überraschungs-Ei-Messe in der Stadthalle.

Als ich später als Kritikerin für das Feuilleton arbeitete, war mein innerer Ansporn immer, komplexe Themen so zu beschreiben, dass meine Professorin für Kunstgeschichte den Text ebenso verstehen konnte wie meine Tante aus Essen-Kupferdreh, die im Autohaus angestellt war. Ich habe durch diese Arbeit also früh verstanden, was es bedeutet, auf viele Arten in eine gemeinsame Sprache zu finden, und dass es so extrem viele Wege gibt, wie wir als Gesellschaft immer wieder miteinander ins Gespräch gehen. Ich spreche mit meiner Mutter anders als mit meinen Studierenden und mit meiner Tochter anders als mit dem Menschen von meiner Krankenversicherung. Nach Niklas Luhmann wäre das wohl ein soziales System, welches sich in viele Subsysteme unterteilt, die wiederum in der Gesellschaft bestimmte Funktionen erfüllen.

Und gerade momentan betrachte ich das als eine enorme Fähigkeit, die wir besitzen. Nämlich in diesen vielen Subsystemen sprechen zu können, ohne, dass uns das vielleicht überhaupt so bewusst ist. Denn Sprache beginnt mit dem Gespräch und den Gesprächen, die wir quasi permanent miteinander führen und dabei versuchen, eine gemeinsame Ebene zu finden, um über Themen, über Erfahrungen zu sprechen. Und idealerweise sollten diese Gespräche eben sehr häufig auch außerhalb unserer eigenen Blase stattfinden. Die Herausforderung ist, mit vielen Perspektiven in die Begegnung zu gehen und das Gespräch in der Begegnung auszuhalten – auch wenn es nicht fließt.

Gerade bei der Frage nach einer Gegenöffentlichkeit oder den ›Nicht-Besucher\*innen‹ haben die Kulturinstitutionen und im speziellen die Museen und Kunsthäuser ein großes Potential, nämlich eben jene Orte zu sein, an denen diese Gleichzeitigkeit von Gesellschaft hergestellt werden kann. Im Kulturhaus meiner Träume muss man sich schon beim Betreten des Ortes einmal quer durch die Gesellschaft physisch hindurcharbeiten. Diese Idee also, dass ein Museum Ort einer demokratischen Gleichzeitigkeit sein kann. Denn wo befinden sich diese Orte sonst: im öffentlichen Raum, auf Autobahnraststätten, in Bürger\*innenämtern, in Malls, in immersiven van-Gogh-Erlebnissen? Die Chance einer Gleichzeitigkeit von Gesellschaft im Kontext von Kunst liegt vielleicht vor allem in der Möglichkeit, auf viele Arten in den kritischen Austausch gehen zu können: spielend, singend, streitend, ausruhend.

Und wenn Museen von Öffnung und Erreichbarkeit sprechen, kann Sprache eines der Handlungswerkzeuge sein, mit denen ein solches gegenseitiges Aushandeln erreicht werden kann. Ein Kulturhaus braucht die vielen unterschiedlichen Gespräche einer Gesellschaft und die sollte es vor allem auch mit denjenigen führen, die sich bisher vom Haus nicht gemeint gefühlt haben. Wie spricht dieses Museum eigentlich mit mir, und wie ernst nimmt es meine Erfahrungswerte, Wünsche und Ideen? Repräsentiert es meine Themen? Wie interessiert ist es an meiner Art, über Kunst zu denken oder auch gar nicht über Kunst nachzudenken? Wenn eine Gesellschaft Kulturhäusern solche Fragen stellen würde, wäre man bereits mitten im Gespräch. Und natürlich ist es ein Experiment, eine Sprache mit einer Stadtgesellschaft zu entwickeln, eine Tonalität, die nicht ausschließt oder verkompliziert oder so tut, als wisse sie mehr als andere. Wenn alle per se der gleichen Meinung sind, in einem herrlich gut gelaunten Modus *of Preaching the Converted*, fehlt auf Dauer die wichtige Reibung. Es geht um die Gespräche, die vielleicht nicht so verlaufen, dass sich am Ende alle in dem »Theatre of Understanding« aus meinem Titel dieses Tex-

tes in den Armen liegen. Aber man eventuell an einen Punkt kommt, an dem man sagen kann: *Ok, I think we agree to disagree.*

Und es gibt diese Orte, an denen diese Gleichzeitigkeit von Gesellschaft hergestellt werden kann. Ich zitiere hier häufig meine Erlebnisse im Barbican Centre, dem größten Kultur- und Konferenzzentrum von London. Wo ich mich am Eingang vorbei an Workshops mit aufgedrehten Kindern zwingen musste, dahinter standen Leute an für einen Kino-Blockbuster, wieder daneben ging es in die Kunstaussstellung in der Art Gallery, bevor man ganz hinten dann die Konzerthalle für ein Jazz- oder Noise-Konzert entdeckte. Von dieser Art kuratierten Vielstimmigkeit spreche ich.

Ich habe meine Art der Praxis, ein Kulturhaus jenseits seiner Ausstellungen zu betrachten und dort aus der Reserve zu locken, wo niemand (mehr) hinschaut, begonnen, als »strukturelles Kuratieren« zu beschreiben. Das Beleben der vielen übersehenen Ecken, der Funktionen, der Abläufe, die einem Museum oder Kulturhaus in seiner satten Selbstverständlichkeit oft gar nicht mehr auffallen – die einfach rein funktional mitlaufen, anstatt sie als ebenso relevanten Teil zu integrieren und damit langfristig die Institution lebendiger zu machen. Das können beispielsweise in der Hierarchie einer Architektur als weniger relevant eingeschätzte Seiteneingänge für Menschen mit eingeschränkter Mobilität sein, im Schatten der eindrucksvollen Haupteingänge eines Kulturhauses. Diese werden oftmals komplett ausgeklammert vom Spektakel im Bereich der einladenden Main Entrances. Im Gropius Bau haben wir bewusst den Blick auf den barrierefreien Seiteneingang gelegt, der dem Haupteingang architektonisch untergeordnet ist und auch innen in seiner Nüchternheit absolut nicht an ein Museum erinnert. Als Projekt »Soundshapes« begannen die Kuratorin Carolin Köchling und ich, Künstlerinnen einzuladen, den Seiteneingang viel stärker mit Arbeiten zu bespielen. Die Kunst sollte Besucher\*innen, die hier das Haus betreten mussten, vom ersten Moment an willkommen heißen: Über mehrere Monate zu erleben waren die Soundinstallationen von Kapwani Kiwanga und Janine Jembere. Letztere erschuf eine regelrechte Sounddusche aus aufmunternden und bestärkenden Sätzen, gesprochen in einer Vielzahl an Sprachen. Dieses kollektiv verfasste, mehrsprachige Werk setzte sich mit der Fähigkeit von Sprache auseinander, Beziehungen zwischen Menschen aufzubauen, die weit über das individuelle Vermögen hinausgeht, die Bedeutung der Wörter zu entschlüsseln. Es ist also eine kuratorische Aktivierung, die zugleich ein struktureller Eingriff ist, da es plötzlich die verinnerlichte Hierarchie zwischen ›Haupteingang‹ und ›Nebeneingang‹ in Frage stellt.

Strukturell Kuratieren kann man aber auch im Kontext von Sprache. So haben wir am Gropius Bau als einen wichtigen Schritt zu einem vielstimmigen Sound des Hauses einen Lektürebeirat gegründet. Mehrere Bürger\*innen, die durchaus Kultur interessiert sind, aber das Programm des Gropius vielleicht nur wenig bis gar nicht kennen, lesen seit einem Jahr die Texte, die schließlich als Wandtexte im Ausstellungsraum zu sehen sein werden. Die Reaktionen auf unsere Texte, in denen wir zum Teil schon bewusst versuchen, das akademisch Verklausulierte runterzudimmen und komplexe Diskurse verständlich zu beschreiben, sind voller Wucht und extrem wichtig. Denn es zeigt einem, wie sehr man mit einer Selbstverständlichkeit als Kulturperson meint, Begrifflichkeiten seien klar. Dass beispielsweise das Wort »Arbeit« selbstredend das Werk einer Künstler\*in beschreibt, die Lektürebeirat\*innen aber kommentieren: »Wie ist die *Arbeit des Künstlers* hier gemeint? Meint ihr seinen Beruf?« Solche wertvollen Momente im Kleinen eröffnen absolute Erkenntnisse im Großen.

Strukturelles Kuratieren kann an einem Haus in weitere kleine Formate greifen, so z.B. dem abendlichen Gong, der seit Jahren im Gropius Bau erklingt, um mit nüchterner Stimme die Schließung des Hauses anzukündigen. Diese bisher rein technische Information klingt nun zum ersten Mal aus der Stimme der Kunst: Nun wünscht ansteckendes Kinderlachen gefolgt von der Künstlerin Ayumi Paul den Besucher\*innen einen guten Heimweg. Ein anderes Beispiel ist eine neue Buchserie des Gropius Bau, die Künstler\*innen einlädt, das Buch wie einen erweiterten Ausstellungsraum zu verstehen, in dem sie eine Tätigkeit in den Mittelpunkt stellen können, die sie ausüben, die sie beeinflusst hat oder die sie schon lange begleitet. Spielen, nachdenken, gärtnern oder kollektiv eine Band gründen – in der Praxis von Künstler\*innen werden solche manchmal fast nebensächlich wirkenden Tätigkeiten greifbar – als ein Herstellen von Beziehungen und ein Nachdenken darüber, wie wir leben wollen. Jedes Buch soll nur zehn Euro kosten und es soll vor allem die Praxis der Künstler\*in sein, die einlädt, das kleine Buch in die Hand zu nehmen: In der ersten Nummer beschäftigt sich der Künstler Rirkrit Tiravanija mit dem »Weniger machen«.

Strukturelles Kuratieren umfasst also viele kleine Interventionen und Sichtbarmachungen jenseits der großen Geste. Doch in ihrer Menge helfen sie langfristig dabei, ein Haus zu verändern. Denn auf vielen, wenn nicht allen Kulturinstitutionen lastet der Druck auf verschiedenen Ebenen. Sie sollen sparen und nachhaltig sein, niederschwellig und offen für alle. Doch inwiefern muss diese Aufgabe für alle Museen so allumfänglich gedacht werden?

Was braucht ein Museum für zeitgenössische Kunst und inwiefern ist ein Automobil- oder Naturkundemuseum per se schon viel weiter im Prozess der Öffnung, weil deren Themen ohnehin schon viel näher an den Lebensrealitäten einer Gesellschaft sind? Häufig spürt man bei Häusern auch unterschwellig die Sorge, dass eine breitere Besucher\*innenschaft auch ein durchaus breiter gedachtes Programm bedeutet und wie das wiederum in der Praxis am Ende aussieht: Boxkämpfe neben Flohmarkt neben KI-Ausstellung neben Pop-Art-Übersichtsschau? Die Angst der Verwandlung des Museums in ein seelenloses Kulturdisneyland, das die Hochkultur durch die Hintertür rauskickt? Dabei geht es ja, und das finde ich so spannend und wichtig, genau um das Gegenteil, nämlich die Aufhebung eben dieser uralten Distinktionen von *high* und *low*, der ›E-Kultur‹ und ›U-Kultur‹, des Spezifischen und des breiten Mainstreams. Das Museum sollte ein Raum sein für die vielen spannenden und auch drängenden Fragen, die wir an Phänomene unserer Gesellschaft stellen. Und genau diese Fragen und Phänomene können und dürfen, meiner Meinung nach, alles sein: Eine Ausstellung zur Zukunft des Autos, mit Künstler\*innen, Auto-Gegner\*innen und Auto-Schrauber\*innen als Ko-Kurator\*innen. Da wird es spannend, denn es entsteht Reibung zu Themen, die man aus verschiedenen Perspektiven betrachtet und aushandeln muss.

Es geht um Gespräche, in denen wir z.B. über Martial Arts Turniere und Mickey Mouse mit gleicher Ernsthaftigkeit und Leidenschaft sprechen wollen und können wie über Donna Haraway oder Adorno. Wo vielleicht sogar Verhandlungsräume, Spielräume, Gedankenräume entstehen können, die plötzlich auch von (Nicht-)Besucher\*innen, die die Häuser sich so sehr wünschen, als die eigenen Räume begriffen und vor allem ergriffen werden. Und Räume als die eigenen begreifen, kann man dann am besten, wenn ein Haus auch strukturell aus einer diversen, vielstimmigen Perspektive mit einer Gesellschaft spricht. Das strahlt nach innen, aber auch nach außen. Man spürt, wenn ein Team sich aus diversen Perspektiven zusammensetzt und ein Arbeitsfeld schafft, in das man angstfrei gehen möchte.

Ich saß kürzlich auf einem Panel mit dem Titel »Invite, Empower, Connect: wie gelingt die Öffnung der Kultureinrichtungen«. Und eine Frage aus dem Publikum lautete: Was bedeutet überhaupt Öffnung und *muss* das wirklich die Aufgabe aller Häuser sein? Und wenn ja, in welchem Maße? Ratloses Schweigen, das nur eine Kollegin von einem kleinen Theater mit starkem Diskursprogramm brechen konnte mit der Antwort, dass sie sehr wohl meine, dass es nach wir vor genau diese Räume geben müsse, die nur für ein spezifisches Publikum da sind. Und eben nicht für alle. Ich sehe absolut ihren Punkt und

sehe die Herausforderung zwischen der Sehnsucht nach Machbarkeit und der gleichzeitigen Unmöglichkeit, *alle* zu erreichen. Und doch reizt mich genau die Idee des Kulturhauses als Ort einer vielstimmigen Gleichzeitigkeit. Das Dehnen, Überdehnen, das Provozieren und Ausreizen dieser Räume durch das Zusammenbringen von Menschen, die sich normalerweise nicht treffen würden. Die sich vielleicht nicht einmal tolerieren würden, aber die ein Thema oder ein Programm nun einmal an diesem Ort zusammengebracht hat.

Aber Toleranz bedeutet ja nicht, dass einen etwas nicht stört. Es bedeutet, etwas zu tolerieren und auszuhalten, *obwohl* es einen stört. In unserer jetzigen Zeit können Kulturinstitutionen wie Museen oder Theater ziemlich gute Orte sein, um dieses gemeinsame Dehnen und Überdehnen auszutesten.

## 7. Theater als Versammlung

### Radikale Vorstellungskraft und pragmatische Utopien

---

Florian Malzacher

Auf die Frage, wozu wir denn Theater nun wirklich brauchen, antwortete Heiner Müller Anfang der 1990er Jahre: die einzige Möglichkeit, das herauszufinden, sei alle Theater der Welt ein Jahr lang zu schließen. »Und dann weiß man hinterher vielleicht, warum Theater.«<sup>1</sup>

Kein Wunder, dass diese saloppe Forderung während der Covid-Pandemie gern zitiert wurde: Nun waren Theater und Festivals an vielen Orten der Welt tatsächlich geschlossen – und das mancherorts sogar mehr als nur für ein Jahr. Aber statt das eigene Medium und seine Routinen grundlegend zu überdenken, gab es ununterbrochene Aktivität. Streamings und Diskussionen, Lesungen, Vorträge, Zoom-Performances... Tag für Tag wurde mehr Theater im eigenen Wohnzimmer angeboten als irgendjemand je anschauen konnte. Der *horror vacui* verhinderte jede Stille, jede Möglichkeit, sich der Frage wirklich zu stellen: Warum Theater?

Und dennoch war in diesem nicht enden wollenden Reden und Tun eine Antwort auf Heiner Müllers Provokation versteckt. Während der Phantomsehmerz wuchs, wurde immer deutlicher, dass alles Streamen und Zoomen das analoge Theater eben nicht ersetzt. Es ist nur ein permanenter Verweis auf etwas, das abwesend ist. Auf etwas, das es mal gab, an das wir uns – auch körperlich – noch erinnern, und das es hoffentlich bald wieder geben würde. Es existierte nur in diesem Verhältnis.

Theater ist ein Medium, in dem das Kunstwerk im selben Raum und im selben Augenblick entsteht, in dem es rezipiert wird. Ein Medium der physischen Präsenz, eine Arena, in der die Gesellschaft ihre Konflikte verhandeln und radikale Imaginationen entwickeln kann. Ein Ort des Zusammenkommens, des Erfindens, Ausprobierens, Verhandelns, Diskutierens. Alles andere

---

1 Müller, Heiner: Werke, Band 12: Gespräche 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 792.

– Schauspieler:innen, dramatische Text, Kostüme, fixierte Bühnenräume – mag je nach ästhetischer Präferenz wichtig sein. Essenziell für das Medium als solches ist es nicht.

Besonders deutlich wird das mit Blick auf Theaterformen, die sich ganz direkt – und zuweilen in kaum erkennbarer künstlerischer Rahmung – als Versammlung manifestieren: Als Gerichtsverhandlung um Kunstfreiheit, Religion und Zensur; als Gipfeltreffen, auf denen um Klimaziele oder Kulturpolitik gerungen wird; als Parlamente, in denen jene reden, die sonst nicht zu Wort kommen...

Solche Theaterformen sind in den letzten Jahren zum Schauplatz gesellschaftlicher Versammlungen auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Wirklichkeit geworden; zu einer demokratischen Arena, die einen Raum der Fantasie und Vorstellungskraft markiert, der anderswo so nicht existiert. Indem es seinen *unique selling point* als ein Medium nutzt, das temporäre Gemeinschaften erzeugen kann, die durch Raum, Zeit und wechselnde Regeln definiert werden, spiegelt dieses Theater Gesellschaft nicht nur, sondern ermöglicht es, soziale und politische Verfahrensweisen auszuprobieren, zu analysieren, zu performen, darzustellen, zu testen, zu strapazieren oder gar neu zu erfinden.<sup>2</sup>

Inspiriert wurde dieses erneute Interesse an Versammlungen im Feld der Kunst nicht zuletzt von den zahlreichen, weltweiten Platzbesetzungen in den 2010er Jahren dieses Jahrhunderts. Vor allem bei aktivistischen Bewegungen in anarchistischer Tradition – wie beispielsweise bei Occupy Wall Street – spielt die Versammlung eine zentrale Rolle. Sie markiert einen Bereich der Gemeinschaftsbildung, des Entscheidens und des Experimentierens damit, wie Demokratie funktionieren kann. Die *assembly* wird als eine Zusammenkunft verstanden, in der etablierte Hierarchien abgeschafft sind, in der eine andere Art der Entscheidungsfindung nicht nur erprobt, sondern konsequent vollzogen wird. Damit steht sie in der Tradition Jean-Jacques Rousseaus, für den – wie die Philosophin Juliane Rebentisch pointiert – Demokratie »vor allem kollektive Selbstregierung [ist]. Ihr Modell ist deshalb nicht das Theater, sondern die Versammlung – also ein Setting, in dem niemand den anderen etwas vormacht oder vorspielt, sondern alle gemeinsam handeln.«<sup>3</sup>

2 Vgl. Malzacher, Florian: Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute, Berlin: Alexander Verlag 2020.

3 Lauterbach, Jörg: »Wie eine Philosophin das Drama der Demokratie erklärt«, in: Die Welt vom 26.01.2018, <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article172879287/Les>

Dennoch haben solche Versammlungen ihre ganz eine eigene theatrale Ästhetik, beispielsweise den markanten Einsatz von Handzeichen als fortwährende performative Kommentarebene, auf der Zustimmung oder Ablehnung signalisiert wird. Oder, in größeren Zusammenkünften, das *human microphone*, bei dem die Menge im Chor Satz für Satz jede Rede nachspricht und so akustisch aber auch symbolisch verstärkt. Eine Performance, in der, zumindest theoretisch, jede Position erst einmal von allen wiederholt und damit ernstgenommen wird, unabhängig von der eigenen Auffassung. Tatsächlich kann das *human mic* aber auch eine Machtdemonstration der Masse sein, wenn sie einen Einzelnen, der gerade nicht das Wort hat, unisono übertönt.

Vor allem aber leben solche *assemblies*, wie die Judith Butler in ihrer – mit dem *human mic* verstärkten – Rede bei Occupy Wall Street (2011) hervorhob, von ihrer schieren körperlichen Präsenz:

Es ist wichtig, dass wir als Körper [...] zusammen in der Öffentlichkeit auftreten, dass wir uns in der Öffentlichkeit versammeln. [...] Das ist das, was hier passiert, eine Politik des öffentlichen Körpers, der Bedürfnisse des Körpers, seiner Bewegungen und seiner Stimme. [...] Wir sitzen und stehen, wir bewegen uns und wir sprechen, so wie es unseren Möglichkeiten entspricht, als Wille des Volkes, den die Wahldemokratie vergessen und im Stich gelassen hat. Aber wir sind hier. Und wir bleiben hier und füllen die Formel ›We, the people‹ mit Leben.<sup>4</sup>

Für Butler sind solche Versammlungen politische Choreografien, bei denen die einzelnen Körper nicht isoliert betrachtet werden können, sondern immer nur in lebendigem Verhältnis zu anderen Menschen, zur Umwelt, zur Infrastruktur.<sup>5</sup> Dabei spielt für sie das performative Potential dieser Zusammenkünfte eine besondere Rolle.

In diesem Sinne liegt die performative Dimension der aktivistischen Versammlung also nicht nur in ihrer Theatralität, sondern vor allem darin, dass sie mehr ist als reiner Protest gegen existierende Formen der Demokratie. Allein durch ihr Stattfinden erzeugt sie eine andere Realität, eine gelebte Alternative.

---

sing-Preis-Wie-eine-Philosophin-das-Drama-der-Demokratie-erkläert.html (Zugriff: 19.10.2025).

4 Zitiert nach: Blumenkranz, Carla et al. (Hg.): Occupy! Die ersten Wochen in New York. Eine Dokumentation, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 35f.

5 Vgl. Butler, Judith: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, Berlin: Suhrkamp 2016.

Sie ist nicht nur Forderung, sondern auch konkretes Tun: »So beginnt im Idealfall eine Allianz damit, die Gesellschaftsordnung zu inszenieren, die sie durchsetzen will, indem sie ihre eigenen Formen der Soziabilität etabliert.«<sup>6</sup> Genau das gerät oft in Vergessenheit, wenn Bewegungen wie Occupy Wall Street vorgeworfen wird, keine konkreten Forderungen zu stellen. Ihre Wirkmacht liegt vor allem darin, schon in ihrer Form und ihrem Stattfinden ein Vorschlag für eine andere Demokratie zu sein.

So sehr Butlers Beschreibung auch ein wesentliches Motiv vieler künstlerischer Versammlungen trifft, gibt es doch einen entscheidenden Unterschied: Die aktivistische Versammlung wird meist als ein Ort der authentischen Verhandlung verstanden, ein Ort, an dem etablierte Hierarchien abgeschafft sind, an dem eine andere Art der Entscheidungsfindung nicht nur ausprobiert, sondern wahrhaftig gelebt wird. Theater als Versammlung mag mit solchen Konzepten sympathisieren, seine Stärke ist aber gerade, sich nach dem Authentischen ebenso zu sehnen, wie ihm zu misstrauen. Indem es gleichzeitig authentisch *und* nicht-authentisch ist, kann es komplexe Zwischenpositionen beziehen und der Rousseau'schen Repräsentationsskepsis ein raffiniertes Sowohl-als-auch entgegensetzen, das ein ganz eigenes – künstlerisches und politisches – Potential entfaltet, indem es ermöglicht, Teilzuhaben und sich gleichzeitig von außen zu beobachten. Denn Theater ist nicht nur soziale, sondern immer auch eine selbstreflexive Praxis. Es ist eine paradoxe Maschine, in der Situationen und Praktiken real *und* fiktional, tatsächlich *und* symbolisch zugleich sind. Wo die Rousseau'sche Versammlung glaubt, Repräsentation vermeiden zu können, treibt die theatrale mit ihr ein verschachteltes Spiel. So gesehen ist Brechts V-Effekt keine Erfindung, sondern die Entdeckung dessen, was Theater in seinem Kern ausmacht.

Ein zentrales Konzept für solche Versammlungen ist der Begriff des Preenactments, der in diesem Kontext vor allem von Public Movement geprägt wurde. Die israelische Performance-Gruppe, die sich selbst als »performance and research body« bezeichnet, untersucht und inszeniert seit bald zwanzig Jahren politische Aktionen und öffentliche Choreografien, Formen sozialer Organisation, öffentliche und geheime Rituale, die sie selbst als »preenactments« möglicher Rituale der Zukunft bezeichnen. Wie Oliver Marchart beschreibt, wurde eines ihrer choreografischen Rituale 2011 tatsächlich Teil der sozialen

---

6 Ebd., S. 114.

Proteste in Israel und erwies sich so als »künstlerische Antizipation eines politischen Ereignisses, das erst stattfinden wird«. <sup>7</sup>

Es gibt zahllose Beispiele dafür, wie sich Theater als ein solcher öffentlicher Raum sowohl radikaler Vorstellungskraft als auch pragmatischer Utopien entwirft: Lotte van den Berghs »Building Conversation« (seit 2014) reduziert das Theater auf seinen Wesenskern als Gespräch mit bestimmten, aber wechselnden Regeln. Rimini Protokolls »Welt-Klimakonferenz« (2014) zeigt, wie politische und diplomatische Abläufe funktionieren – wahren oder Frédérique Aït-Touati und Bruno Latours »Théâtre de Négotiation« (2015) zum selben Thema sich viel mehr als Preenactment begreift und – stark beeinflusst von Latours Idee eines Parlaments der Dinge – neue Formen des Verhandeln sucht. Installationen wie Hannah Hutzigs »Markt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen« (seit 2004) stehen nicht zuletzt in der Tradition von Joseph Beuys »Free International University« (1973). Sehr unterschiedliche Parlamente – von Jonas Staals »New World Summit« (seit 2012) bis zu Public Movements »Make Art Policy« (2016) entwerfen neue repräsentative Verfahrensweisen. Andere Arbeiten wählen das Format von Gerichtsverhandlungen und Tribunalen, wie beispielsweise Milo Raus »Moskauer Prozesse« (2012, Film 2014) oder Radha D'Souzas und Jonas Staals »Court for Intergenerational Climate Crimes« (seit 2019). Die Liste ließe sich fortsetzen. <sup>8</sup>

Aber ist das, was ich hier beschreibe, tatsächlich noch die Gegenwart? Oder ist eher ein historischer Abriss über die 10er Jahre dieses Jahrhunderts? Kann Theater tatsächlich noch immer im Kleinen solche Sphären des offenen Austauschs und Konflikts eröffnen?

Das Konzept der Versammlung ist aus sehr unterschiedlichen Gründen und von sehr unterschiedlichen Seiten stark unter Druck geraten. Die Pandemie hat gezeigt, wie verletzlich wir als einzelne selbst in privilegierten Positionen sein können, wie fragil physische Versammlungen sind. Dies wiederum hat deutlich gemacht, dass Versammlungen an körperliche, soziale und rechtliche Bedingungen geknüpft sind und die Bewegungsfreiheit vieler

7 Marchart, Oliver: »Public Movement. The Art of Preenactment«, in: Florian Malzacher (Hg.), *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, übersetzt von Florian Malzacher, Berlin: Alexander Verlag 2015, S. 149.

8 Vgl. die Internetplattform »The Art of Assembly«, <https://art-of-assembly.net> (Zugriff: 19.10.2025).

in vielerlei Hinsicht eingeschränkt ist. Körperliche (aber auch soziale, politische, geografische) Mobilität ist eine Voraussetzung für die meisten Formen von Mobilisierung. Dazu kommt, dass Versammlungen zunehmend durch neue Formen von Gewalt und Überwachung gefährdet sind. Rechte Angriffe – etwa Fahrzeugattaken – und staatliche Repression machen das gemeinsame Erscheinen auf der Straße mancherorts lebensgefährlich. Eva von Redecker hat in der Vortragsreihe »The Art of Assembly« außerdem darauf hingewiesen, dass die öffentliche Wirkmacht von Versammlungen nicht zuletzt über die Zahlen von Teilnehmer:innen definiert werden – was Minderheitenbewegungen strukturell benachteiligt und in den letzten Jahren rechte Massen mobilisierbarer macht. Selbst das von Judith Butler betonte performative Moment der physischen Gemeinsamkeit – einst Symbol solidarischer Verletzlichkeit – wird inzwischen von autoritären Bewegungen vereinnahmt.<sup>9</sup> Wie also können wir uns versammeln und mobilisieren in Solidarität mit jenen, die – menschlich oder nicht – nicht mobil sein können oder dürfen?

Doch auch auf eine andere Weise und sehr grundsätzlich ist die Idee deliberativer Versammlungen in den jüngsten Kämpfen um kulturelle Hegemonie zwischen die Fronten geraten: Welche Meinungen lassen wir zu, und welchen wollen wir keinen Raum geben? Welche Konflikte kann das Theater beherbergen, und zu welchen sollte es schweigen? Oder anders formuliert: Wie können wir notwendige temporäre *safer spaces* und ebenso notwendige Räume der Irritation und Konfrontation nicht als Widerspruch, sondern als komplementär begreifen?

Während Ausgrenzung, Gewissensklauseln, Boykotte oder De-Platforming in bestimmten Situationen und Kontexten legitime Waffen sein können, sind sie gefährlich als *default strategy* für jeden denkbaren Dissens. Gerade im Kunstbereich, wo seit Jahren rechter Druck auf Institutionen und Künstler:innen zunimmt – und wo seit dem 7. Oktober 2023 vermehrt staatliche Eingriffe in die künstlerische Freiheit sowie eine wachsende Bereitschaft zur Selbstzensur zu beobachten sind – wären vielmehr gemeinsame, solidarische Antworten nötig.

Es ist notwendig, sich daran zu erinnern, dass vereint zu kämpfen nicht bedeutet, sich in allem einig zu sein. So sehr Theater ein Ort der kollektiven oder kollaborativen Imagination sein kann, war es immer auch ein Medium

---

9 Vgl. von Redecker, Eva: »The Assembly is Dead«, Vortrag im Rahmen von The Art of Assembly vom 04.04.2022, brut Wien, <https://art-of-assembly.net/material/eva-von-redecker-the-assembly-is-dead/> (Zugriff: 19.10.2025).

zur Darstellung von Konflikten und Gegensätzen – zwischen Ideen und Taten, Mächten und Mächtigen, Nationen und Traditionen, Generationen und Paaren oder gar innerhalb der Psyche eines einzelnen Charakters.

Verschiedene Formen von künstlerischem Realismus haben diesen Aspekt des Theaters geschärft, indem sie die inneren Widersprüche der Gesellschaft in den Blick rückten. Indem Brechts dialektisches Theater unterschiedliche Positionen konkreter Auseinandersetzungen sichtbar machte, ermöglichte es dem Publikum, das System dahinter zu verstehen, anstatt sich wohlfeil mit einer Position zu identifizieren. Zugleich aber war dieses Theater, Marx folgend, von dem Glauben durchdrungen, dass – ist der Klassenkampf erst einmal gewonnen – eine mehr oder weniger harmonische kommunistische Gesellschaft entstünde. Aber die Vorstellung, Rationalität würde die Menschen schon dazu bringen, am Ende individuelle Interessen zu überwinden, ist leider nicht sehr realistisch. Wie Chantal Mouffe betont: »While we desire an end to conflict, if we want people to be free we must always allow for the possibility that conflict may appear and provide an arena where differences can be confronted.«<sup>10</sup> Mouffes Konzept eines »agonistischen Pluralismus« beschreibt Demokratie deshalb als eine Arena, in der wir die Gelegenheit haben müssen, unsere Differenzen als Gegner:innen auszuagieren, ohne sie beizulegen. In einer Zeit, in der einerseits das Diktum »wer nicht mit uns ist, ist gegen uns« auf allen Seiten des politischen Spektrums eine erstaunliche Renaissance erlebt, brauchen wir einen spielerischen (aber ernsthaften) Agonismus, der Widersprüche nicht nur am Leben erhält, sondern vor allem erlaubt, sie frei zu artikulieren. Es ist kein Zufall, dass Mouffes Konzept seinen Namen dem Theater entlehnt: *agon* ist der Wettkampf der Argumente in der griechischen Tragödie. Im Kleinen kann Theater solche Sphären des offenen Austauschs und Konflikts sogar in Gesellschaften eröffnen, in denen freie Rede ein seltenes Gut ist – oder in westlichen Demokratien, in denen der Raum zwischen Konsens und Antagonismus zunehmend kleiner wird.

Deshalb glaube ich – was bleibt anderes übrig –, dass Theater, gerade weil es in aller Ernsthaftigkeit immer spielerisch ist, helfen kann, agonistische Auseinandersetzungen wieder zu lernen. Es geht um ein Theater, das den Widerspruch aushält, abwechselnd (und manchmal auch gleichzeitig) sowohl ein sicherer Ort, in dem bestimmte Gruppen sich geschützt über eigene Ziele und

---

10 Castele, David: »Hearts, Minds and Radical Democracy. Interview with Ernesto Laclau and Chantal Mouffe«, in: *Red Pepper* von Juni 1998, <http://www.redpepper.org.uk/hearts-minds-and-radical-democracy> (Zugriff: 19.10.2025).

Strategien verständigen können, und gleichzeitig agonistisch zu sein. Denn so wichtig der Schutz vor Beleidung, Verletzung, Re-Traumatisierung ist, birgt die verallgemeinerte Forderung, Theater, Museen, Universitäten etc. generell zu *safe spaces* zu machen, nicht zuletzt die Gefahr der Selbst-Ghettoisierung; immer kleiner wird die Gruppe, der man sich zugehörig fühlt, zu der man aber auch von außen als zugehörig gesehen wird. Einer der Versuche, aus dieser Falle zu entkommen, ist der Vorschlag, parallel zu *safe spaces* auch *brave spaces* zu etablieren, »mutige Orte«, an denen es keine Limits der Meinungsfreiheit gibt, an denen alles offen und radikal diskutiert werden kann.<sup>11</sup> Eine agonistische Arena, die allerdings räumlich, zeitlich und personell klar definiert ist. Ein anderes Konzept wäre jenes der Kontaktzone – wie es beispielsweise von Nora Sternfeld vorgeschlagen wird.<sup>12</sup> Es wurde von James Clifford und Mary Louise Pratt eingeführt, »um soziale Räume zu bezeichnen, in denen Kulturen aufeinandertreffen, miteinander kollidieren und sich miteinander auseinandersetzen, oft in Kontexten hochgradig asymmetrischer Machtverhältnisse, wie Kolonialismus, Sklaverei oder deren Nachwirkungen, wie sie heute in vielen Teilen der Welt zu erleben sind«<sup>13</sup>. Eine Kontaktzone ist also ein Bereich, in dem Macht ausgehandelt wird und Kämpfe stattfinden.

»Staying with the trouble« – oder wie es die Intendantin des Dortmunder Theaters, Julia Wissert, nennt: »Get comfortable with being uncomfortable«.<sup>14</sup> Was das Theater dazu beitragen kann, ist seine besondere Kompetenz im Zusammenbringen von Menschen in Situationen, die auf eigentümliche Weise real und fiktional, tatsächlich und symbolisch zugleich sind. In der paradoxen Maschine des Theaters können wir Teil eines Gesellschaftsspiels sein und uns zugleich von außen kritisch beobachten, während wir damit beschäftigt sind, die Regeln zu durchschauen, zu verhandeln, zu verändern oder gar ein ganz anderes Spiel auszuprobieren.

11 Vgl. Palfrey, John: *Safe Spaces, Brave Spaces. Diversity and Free Expression in Education*, Cambridge (MA): MIT Press 2017.

12 Sternfeld, Nora (Hg): *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung: Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Wien: Zaglossus 2013.

13 Pratt, Mary Louise: »Arts of the Contact Zone«, in: *Profession* (1991), S. 33–40.

14 Wissert, Julia: »Get Comfortable with the Uncomfortable«, Vortrag im Rahmen von *The Art of Assembly* vom 09.03.2024, Teatret Svalegangen, Aarhus, <https://art-of-assembly.net/material/julia-wissert/> (Zugriff: 19.10.2025).

## 8. Vom Dilemma in machtvollen Institutionen

---

Aurora Rodonò

Do I really want to be integrated into a  
burning house?

(James Baldwin: The Fire Next  
Time, 1962)

Schon seit Jahren arbeite ich mich an und in machtvollen Kulturinstitutionen ab, vom un/bedingten Willen angetrieben, die Häuser rassismuskritisch und radikaldemokratisch zu ›öffnen‹. Dabei begleiten mich folgende Fragen:

*Wie kann eine emanzipatorische und diskriminierungskritische Museumsarbeit aussehen? Wie lassen sich die Geschichte(n) minorisierter Gruppen in den institutionalisierten Kunst- und Kulturräumen erzählen, ohne sie dabei den hegemonialen Repräsentationslogiken unterzuordnen? Welche Möglichkeiten gibt es, die Vereinnahmungstendenzen machtvoller Institutionen zu durchkreuzen?*

Eine solche diskriminierungskritische Arbeit macht niemand allein. Es braucht die Vielheit und den (tatsächlichen) Veränderungswillen ›von oben‹ sowie Ressourcen. Und es braucht gut organisierte und gebildete Verbündete im Innen und im Außen, die von einer gerechteren Welt träumen. Um es mit Gramsci zu sagen: »Bildet euch, denn wir brauchen all eure Klugheit. Bewegt euch, denn wir brauchen eure ganze Begeisterung. Organisiert euch, denn wir brauchen eure ganze Kraft.«<sup>1</sup>

*Aber warum sollten wir machtvolle Einrichtungen wie Museen, Universitäten oder Archive im radikaldemokratischen Sinne verändern wollen? Wer braucht es und wer pro-*

---

1 Antonio Gramsci in der Wochenzeitung »L'Ordine Nuovo« (Neue Ordnung) vom 1. Mai 1919; zitiert nach Merkens, Andreas/Institut für Kritische Theorie (Hg.): Antonio Gramsci. Erziehung und Bildung. Gramsci-Reader, Hamburg: Argument 2021, S. 6.

*fitiert davon, dass so genannte marginalisierte Gruppen in die Museen kommen? Warum sollten »marginalisierte Gruppen« in das machtvolle Zentrum Museum wollen?*

Ich möchte im Folgenden dafür plädieren, die museale Arbeit als Arbeit an der Vorstellungskraft zu verstehen, die hoffentlich Reflexe auf die realpolitischen Verhältnisse hat – eine Arbeit, die das bessere Leben für alle imaginiert und einklagt.

## Zugehörigkeit Matters!

*Abb. 1: Rosa & Leonardo, Darmstadt, 1960er*



© Familienarchiv Aurora Rodonò

Auch meine Eltern Rosa und Leonardo, die Anfang der 1960er Jahre als Arbeitsmigrant\*innen aus Sizilien nach Almanya kamen, zahlen seit jeher Steuern, haben die postnazistische Bundesrepublik mit aufgebaut und mitdemokratisiert. Aber ihre Geschichte(n) und die vieler weiterer Migrant\*innen, seien es Arbeitsmigrant\*innen, Exilant\*innen, Geflüchtete oder Studierende (oder alles überkreuzt) aus dem »Süden« der Welt, bleiben innerhalb der »Meistererzählung« unerzählt.<sup>2</sup> Im Schulbuch der 1970er und 1980er Jahre konnte ich jedenfalls keine Identifikationsmomente finden, die mein adoleszentes Ich und mein Zugehörigkeitsgefühl gestärkt hätten.

Es geht nicht darum, beim Drama der Migration stecken zu bleiben, sondern um die Anerkennung migrantischer Realitäten und darum, das *migrantisch situierte Wissen*<sup>3</sup> als Ausgangspunkt zu nehmen, um die dominanten Erzählungen in den institutionalisierten Räumen zu dekonstruieren. Denn wem gehört die Migrationsgeschichte?

## DOMiD und das Projekt Migration

Von 2003 bis 2006 war ich wissenschaftliche Mitarbeiterin beim DOMiD, dem Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland und Teil des von der Kulturstiftung des Bundes initiierten Forschungs- und Ausstellungsprojekts *Projekt Migration* (Köln, 2005)<sup>4</sup>. Die groß angelegte Aus-

- 
- 2 Dies gilt natürlich auch für viele weitere diskriminierte Gruppen entlang der Dimensionen Race, Class, Gender, Age, Dis/Ability etc.
  - 3 Das migrantisch-situierte Wissen ist ein Wissen um die gesellschaftlichen Verhältnisse aus der Perspektive der von Rassismus Betroffenen. Vgl. hierzu Güleç, Ayse/Schaffer, Johanna: »Empathie, Ignoranz und migrantisch situiertes Wissen. Gemeinsam an der Auflösung des NSU-Komplexes arbeiten«, in: Juliane Karakayali et al. (Hg.), Den NSU-Komplex analysieren, Bielefeld: transcript 2017, S. 57–80.
  - 4 Die beteiligten Partner\*innen waren außer DOMiD das Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Goethe Universität Frankfurt, das Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst in Zürich und der Kölnische Kunstverein. Das kuratorische Leitungsteam bildeten Aytac Eryilmaz, Marion von Osten, Martin Rapp, Kathrin Rhomberg, Regina Römhild. Darüber hinaus gab es viele verschiedene wissenschaftliche Teams, die bundesweit (aktivistisch) forschten, die meisten mit eigener Migrationsgeschichte. Ich selbst war für die Forschung zur italienischen Arbeitsmigration seit 1955 zuständig. In dieser Zeit lernte ich Nora Sternfeld und Joachim Baur kennen, die ebenso beteiligt waren. Wir blieben im Gespräch. Außerdem gelangte der (Holz)Koffer meines Vaters, der bei der Ausstellung *Projekt Migration* in der Installation »Uni-

stellung verband Kunst, Wissenschaft und Aktivismus, und es ging darum, die Geschichte der Arbeitsmigration nach dem Zweiten Weltkrieg im Ost-West-Vergleich aus der *Perspektive der Migration* zu erzählen. Dabei handelt es sich um eine Perspektivierung, die Migration als zentrale Kraft gesellschaftlicher Veränderungen denkt, als Normalfall und Linse, um gesamtgesellschaftliche Prozesse zu betrachten.

DOMiD hieß 2003 noch DOMiT – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V. und war 1990 von Aytaç Eryılmaz und anderen Menschen aus der Türkei, die nach dem Militärputsch 1980 nach Deutschland gekommen waren, gegründet worden.<sup>5</sup> Heute hat DOMID eine bundesweit einzigartige Sammlung von circa 150.000 Exponaten und wird im Jahre 2029 in Köln-Kalk das erste Migrationsmuseum Deutschlands eröffnen: das MUSEUM SELMA.<sup>6</sup> Der Weg von der »Migrantenselbstorganisation« zum MUSEUM SELMA war lange und holprig, und schon 2002 veranstalteten DOMiT und die Bundeszentrale für politische Bildung eine erste Tagung in Brühl, die unter dem Titel *Das historische Erbe der Einwanderer sichern. Die Bundesrepublik Deutschland braucht ein Migrationsmuseum* die Notwendigkeit eines Migrationsmuseums diskutierte.

Schnitt: Im Jahre 2005 landete ein Filmstill des Kompilationsfilm *Pierburg: Ihr Kampf ist unser Kampf* (1974/75) der Filmemacher\*innen Edith Schmidt (heute Marcello) und David Wittenberg auf dem Cover des Katalogs zur Ausstellung *Projekt Migration*<sup>7</sup>. Dieser Film, der in Absprache mit den Streikenden, Filmstücke unterschiedlicher Akteur\*innen zusammenführt, dokumentiert einen der

---

kate, Sammlungsgruppen und Archiv« von Christian Philipp Müller zu sehen war, (zufällig) auf das Cover des Buches von Joachim Baur: *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld: transcript 2009.

- 5 Zur Gründungsgeschichte des Vereins siehe: <https://domid.org/ueber-uns/geschichte/> (Zugriff am 13.05.2025); Vgl. auch Gogos, Manuel: *Das Gedächtnis der Migrationsgesellschaft. DOMiD – Ein Verein schreibt Geschichte(n)*, Bielefeld: transcript 2021.
- 6 Zum Museum Selma siehe: <https://www.museum-selma.de> (Zugriff am 13.05.2025).
- 7 Vgl. Kölnischer Kunstverein/Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (DOMiT)/Institut für Kulturanthropologie der Universität Frankfurt a.M./Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (Hg.): *Projekt Migration* (Ausstellungskatalog), Köln: DuMont 2005; Vgl. auch Rodonò, Aurora: »Geschichte(n) gegen-den-Strich-gelesen, Projekt Migration: eine interdisziplinäre Ausstellung zu Kunst, Kultur und Geschichte der Migration in Deutschland«, in: Beate Binder (Hg.), *Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*, Münster: LIT Verlag 2008, S. 174–186.

wichtigsten ›wilden Streiks‹ des Streikjahrs 1973, bei dem migrantische Frauen, zusammen mit ihren deutschen Kolleg\*innen, bei der Firma Pierburg in Neuss die so genannte Leichtlohngruppe 2 abgeschafft haben.<sup>8</sup>

Abb. 2: Filmstill: *Pierburg: Ihr Kampf ist unser Kampf* (1974/75)



© Edith Marcello (ehemals Schmidt)/David Wittenberg

Pierburg. Neuss. Das Gesicht einer Frau, rauchend. Sie schaut direkt in die Kamera. Eine zweite Frau. Die rechte Hand am Haar. Ein Bildmotiv, das die kämpfenden Pierburg-Frauen in den Vordergrund rückt und das hegemoniale, männlich codierte Bildrepertoire der Migration, wie es sich im emblematischen Foto des so genannten millionsten Gastarbeiters Armando Rodrigues de Sá verdichtet, der 1964 bei seiner Ankunft in Köln ein Moped überreicht bekommt, gegen den Strich bürstet.

8 Zu den migrantischen Streiks vgl. Bojadžijev, Manuela: Die windige Internationale. Rassismus und Kämpfe der Migration, Münster: Westfälisches Dampfboot 2008; Öztürk, Nihat et al. (Hg.): ›Der Streik hat mir geholfen, als junger Mensch Kraft aufzubauen‹, Berlin: Die Buchmacherei 2025; Vgl. auch Braeg, Dieter: ›Wilder Streik – das ist Revolution‹. Der Streik der Arbeiterinnen bei Pierburg in Neuss 1973, Berlin: Die Buchmacherei 2012; sowie Cafaro, Nuria/Hüttner, Bernd/Tekin, Caner (Hg.): Gelingende und misslingende Solidarierungen. Spontane Streiks in Westdeutschland um 1973, Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung 2023.

Mit ihrer das kanonische Bildarchiv irritierenden Sprache stehen dieses Bild und der Pierburg-Film (auf den ich durch eine kleine Fußnote aufmerksam geworden bin) sinnbildlich für das *Projekt Migration*, mit dem wir die Alltagsgeschichte(n), die Selbstorganisation der Migrant\*innen und ihre Kämpfe um Rechte aufgespielt haben.

Dafür wurden dokumentarische Selbstzeugnisse aus dem DOMiD-Archiv in Köln, eine kritische Forschungsarbeit und künstlerische Arbeiten zu einer komplexen transversalen und fragmentarischen Erzählung verwoben, die unterschiedliche Geografien und Zeitlichkeiten übereinanderschichtet und sich der migrantologischen Sortierung nach »Migrationsgruppen« verweigert, um einen neuen, migrationsgesellschaftlichen Blick auf die politischen Verhältnisse zu werfen. Dazu eine der damaligen Kurator\*innen Marion von Osten<sup>9</sup>:

»In der mit der Ausstellungsproduktion einhergehenden Imaginationsarbeit ging es uns genau nicht darum, sich der ›Kultur‹ zu verpflichten, ein möglichst authentisches Bild des Lebens der Migrant\*innen oder der ›Communities‹ in Deutschland zu vermitteln, sondern im doppelten Sinne des Wortes Re-Präsentation, Geschichte und Gegenwart der Migration zu repräsentieren und dabei neu darzustellen, d.h. das bereits Erzählte und bislang noch Unerzählte als das noch zu Denkende, Zukünftige zu präsentieren.«<sup>10</sup>

## Von der Autonomie der Migration

Zentraler Forschungsansatz für die kuratorische Praxis von *Projekt Migration* war das Konzept der *Autonomie der Migration*. Hier war es insbesondere die Forschungsgruppe *Transit Migration*, die diese Denkfigur als Forschungsperspektive für das Gesamtprojekt entwickelte.<sup>11</sup> Dabei geht es um eine Methode, die

9 Rest in Peace, liebe Marion.

10 von Osten, Marion: Eine Bewegung der Zukunft. Die Bedeutung des Blickregimes der Migration für die Produktion der Ausstellung *Projekt Migration*«, in: *Transit Forschungsgruppe* (Hg.), *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2007, S. 169–185.

11 Vgl. *Transit Forschungsgruppe* (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2007; Vgl. auch: Mezzadra, Sandro: »Autonomie der Migration – Kritik und Ausblick. Eine Zwischenbilanz«, in: *grundrisse* 9 (2010), [https://www.grundrisse.net/grundrisse34/Autonomie\\_der\\_Migration.htm](https://www.grundrisse.net/grundrisse34/Autonomie_der_Migration.htm) (Zugriff am 13.05.2025).

Momente des Widerstands in der Migration in den Vordergrund rückt, ausgehend von der Analyse, dass Grenzen das Produkt sozialer Verhältnisse sind und folglich umkämpfte Räume. Autonomie ist hier nicht als Unabhängigkeit zu verstehen, sondern als Intervention in das Verhältnis von Migration und deren Regulierung. Damit ist das Konzept der Autonomie eine Kritik am in der klassischen Migrationssoziologie diskutierten Konzept von Push und Pull und am Containermodell des Nationalstaates; es postuliert Migration auf der Basis einer transnationalen Perspektive als soziale Bewegung. Folglich geraten migrantische Subjektivitäten sowie Fragen von Entrechtung und Bürger\*inenschaft ins Blickfeld, mit denen sich geo- sowie biopolitische Paradigmen und globale neokoloniale Verstrickungen analysieren lassen.

Diese Methode, die mit der *Perspektive der Migration* zusammenläuft, nimmt alternative, nicht institutionalisierte Wissensbestände zum Ausgangspunkt für eine gesellschaftskritische Analyse und wendet sich gegen eine Politik der Ethnisierung, »die Migration in diversen kulturellen Containern am Rand der ›Mehrheitsgesellschaft‹ anordnet.«<sup>12</sup> Damit deutet sie die Ränder um. Denn gerade hier – »in den Turbulenzen der Peripherie« – entfaltet sich nach Regina Römhild »ein neuer, fortgeschrittener Kosmopolitismus, der das moderne Ordnungssystem der Nation und der an sie geknüpften Staatsbürgerschaft weit radikaler hinter sich lässt, als dies im Zentrum Europas derzeit politisch und wissenschaftlich denkbar scheint.«<sup>13</sup>

Mit diesem Blickwechsel und dem damit verbundenen Favorisieren eines *migrantisch situierten Wissens*, dem Produzieren neuer Oral History-Quellen und einem aktivistischen Forschungsansatz, der künstlerische Praktiken mit einbezieht, haben wir mit dem *Projekt Migration* eine Gegenerzählung aufgemacht, die ausgehend von der Handlungsmacht der Migrant\*innen offiziellen Geschichtsnarrativen widerspricht.

---

12 Römhild, Regina: »Jenseits ethnischer Grenzen. Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung«, in: Erol Yildiz/Marc Hill (Hg.), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld: transcript 2015, S. 37–46.

13 Römhild, Regina: »Aus der Perspektive der Migration: Die Kosmopolitisierung Europas«, in: Sabine Hess et al. (Hg.), *No integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*, Bielefeld: transcript 2009, S. 225–238.

## **RESIST! Die Kunst des Widerstands**

Zuerst sträubten sich Museen jahrzehntelang, geraubte Kulturgüter aus ihren Beständen zu restituieren. Dann aber gerieten gerade die ethnologischen Museen in den letzten Jahren in Konkurrenz und versuchten sich, in De/Kolonisierungsprozessen zu überbieten. Was aber hat es mit diesem *Decolonizing Fever* (Olivier Marboeuf) der letzten Jahre auf sich?

Immer wieder betont der Autor/Kurator Olivier Marboeuf in seinen Schriften und Vorträgen die Ambivalenz der dekolonisierenden Geste in europäischen Institutionen, deren meist *weiße* Kurator\*innen marginalisierte Gruppen zwar einladen und ihnen eine Stimme auf der Bühne des kulturpolitischen Welttheaters »geben«. Gleichzeitig aber sei dieses Auf-die-Bühne-Bringen deprivilegierten Gruppen, Schwarzer Körper, nur eine weitere neokoloniale Geste, die genau diese Körper und Stimmen kontrolliert und somit erneut unterwirft:

»It's clear that the great Western institutions that are ›decolonizing‹ are doing it to maintain control of what is shown and what is not, to preserve their centrality and continue to be the masters of history and the agenda. [...] Paradoxically, what the institutions that are decolonizing want is to prevent decolonization from happening without them. This is the only viable solution for them if they want to remain center-stage.«<sup>14</sup>

Ich habe vier Jahre im Rautenstrauch-Joest-Museum (RJM), dem ethnologischen Museum in Köln, gearbeitet und mir mit Carla de Andrade Hurst von 2019 bis 2023 die Stelle als Diversity-Managerin geteilt – eine Position, die Teil des Programms *360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft* der Kulturstiftung des Bundes (KSB) war.<sup>15</sup>

Zusammen mit der künstlerischen Direktorin Nanette Snoep und ihrer Referentin Vera Marušić (auch zuständig für Programm- und Strategieplanung) haben wir in einem kleinen Team von kritischen »Museumsaktivist\*innen«

14 Marboeuf, Olivier: Decolonial variations. A conversation between Olivier Marboeuf and Joachim Ben Yakoub, [https://oliviermarboeuf.files.wordpress.com/2019/05/variations\\_decoloniales\\_eng\\_def.pdf](https://oliviermarboeuf.files.wordpress.com/2019/05/variations_decoloniales_eng_def.pdf) von Mai 2019 (Zugriff: 13.05.2025).

15 Zum Programm siehe: [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit\\_und\\_zukunft/detail/360\\_fonds\\_fuer\\_kulturen\\_der\\_neuen\\_stadtgesellschaft.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html) (Zugriff am 13.05.2025).

(meine Selbstbezeichnung) und zusammen mit vielen externen Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen aus den verschiedenen Weltregionen und in der Diaspora versucht, koloniale Narrative, die in der Regel von den Kolonialisator\*innen (im strukturellen Sinne) oder Sammler\*innen erzählt wurden und werden, auf den Kopf zu stellen. Dabei war es uns ein Anliegen, die dominante ethnographische Denkfigur des zu beforschenden »Fremden« zu stören und »Epistemologien des Südens«<sup>16</sup> zu stärken.

Der Job von Carla und mir war es, die kuratorischen und strukturellen Prozesse aus einer diskriminierungskritischen Perspektive zu begleiten und entlang unterschiedlicher Dimensionen, wie sie bspw. Carmen Mörsch durchdekliniert – Haltung, Kanon, Methoden und Strukturen<sup>17</sup> – Konzepte mit zu entwickeln, die neue reparative Beziehungsgeschichten ermöglichen, die die kolonialen Gewaltverhältnisse einerseits reflektieren, andererseits ein Stück weit zu »heilen« versuchen.

*Wie aber lassen sich weiße Diskursräume denormalisieren? Wie sehen ernst gemeinte Dekolonisierungsprozesse aus, die die koloniale Wunde nicht nur »ausstellen«, sondern die die Verhältnisse verschieben und gemäß einer »relationalen Ethik«<sup>18</sup> an gleichberechtigten Zukünften arbeiten?*

Im April 2021 konnten wir endlich, nach 4-maliger coronabedingter Verschiebung, die Ausstellung *RESIST! Die Kunst des Widerstands* eröffnen. In der Ausstellung ging es um 500 Jahre antikolonialen Widerstand aus der Perspektive der ehemals Unterdrückten und um neokoloniale Kontinuitäten, die bis zum heutigen mörderischen europäischen Migrations- bzw. Grenzregime reichen. Entlang von fünf thematischen Kapiteln traten Exponate aus den Sammlungen des RJM, über 40 künstlerische Arbeiten und historische Dokumente sowie Musiken in einen Dialog und eröffneten neue Sinnzusammenhänge.<sup>19</sup> Darüber hinaus gab es so genannte autonome Räume, die im Sinne einer *Carte Blanche* von externen Kurator\*innen bespielt wurden. Zudem gab es zahlreiche partizipative Formate und Werkstätten, und Carla und ich haben zusammen

16 De Sousa Santos, Boaventura: *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*, New York: Routledge 2016.

17 Vgl. hierzu <https://diskrit-kubi.net> (Zugriff am 13.05.2025).

18 Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin: Matthes & Seitz 2019.

19 Alle Infos auf der Website: <https://rjm-resist.de/ausstellung-de/> (Zugriff am 13.05.2025).

mit der Kunstvermittlerin Esther Poppe und externen *Live Speakers* ein machtkritisch orientiertes Vermittlungsprogramm kuratiert.

Es bräuchte viele Zeilen, um die Un/Möglichkeiten einer dekolonialen Bildungsarbeit in ethnologischen Museen aufzufalten.<sup>20</sup> Eines sei an dieser Stelle aber festgehalten: Selbst wenn man versucht, Wissensbestände, Narrative, Sammlungen und Infrastrukturen zu dezentrieren, man darüber hinaus rassistuskritische Methoden entwickelt und ein BIPOC-Team zusammenstellt, das Fachexpertise und situiertes Wissen miteinander verbindet, ist eine tatsächliche Repair-Arbeit innerhalb toxischer Strukturen und institutioneller Traditionen von Wissensproduktion ohne gleichzeitige Reproduktion derselben Toxizität kaum möglich. Mehr Sichtbarkeit (marginalisierter Gruppen und deren Wissensbestände) bedeutet immer auch mehr Eingelassenheit in machtvolle Gefüge.<sup>21</sup> Es braucht sehr viel kostbare Zeit für die Sensibilisierung nach Innen bzw. kulturpolitischer Akteur\*innen, die dann für die eigentliche ästhetisch-politische Gerechtigkeitsarbeit mit den von Ungerechtigkeit betroffenen Gruppen fehlt.

Und doch gibt es das richtige Leben im falschen. Auch in grundfalsch strukturierten Systemen gibt es Begegnung, Verstehen, Healing-Momente. So hat *RESIST!* eine Vielzahl an lokalen und internationalen Besucher\*innen, viele afrodiasporische Gruppen und weitere People of Color angezogen. Trotz Corona-Krise kamen an einigen Tagen jeweils um die 800 Besucher\*innen in die Ausstellung, von denen sich viele gewünscht hätten, *RESIST!* würde dauerhaft bleiben; die Ausstellung war empowernd und hat neues Wissen produziert. Neben den Inhalten lag dies sicherlich auch an der kollaborativen Praxis von Nanette Snoep, die sie folgendermaßen beschreibt:

»Die Besonderheit des Ansatzes von *RESIST!* lag darin, Beziehungen herzustellen, anstatt »ethnologische Erklärungen« zu verkünden. *RESIST!* war ein lebendiger und organischer Raum, der in einem kollaborativen Prozess das Aushandeln und die Neugestaltung konfliktträchtiger Beziehungen ermöglichte. *RESIST!* verstand sich als heterogene Plattform, die eine Neuverteilung von Wissen und Erfahrungen realisieren und eine Vielzahl von Stimmen, Medien und Formaten hörbar machen wollte. Aktivist\*innen,

20 Vgl. hierzu die Arbeit von Nora Landkammer: *Das Museum verlernen? Kolonialität und Vermittlung in ethnologischen Museen* (Band 1). Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld, Wien: Zaglossus 2021.

21 Vgl. hierzu Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, Bielefeld: transcript 2015.

Denker\*innen und politisch engagierte Künstler\*innen waren eingeladen, selbst zu sprechen.«<sup>22</sup>

Schon vor *RESIST!* hatten wir versucht, das Museum in eine produktive »Kontaktzone«<sup>23</sup> umzuwandeln, indem wir gleich 2019 den Gesprächs- und Erfahrungsraum »DIE BAUSTELLE« installiert haben – einen *Open Space*, in den wir ein »Parlament« bauen ließen, um mit Besucher\*innen über drängende gesellschaftliche und museale Fragen zu sprechen und Dissens zu üben. In diesem von Carla und mir dramaturgisch betreuten Raum haben wir in Vorbereitung auf *RESIST!* Workshops und Erzählcafés zur postkolonialen Migrationsgesellschaft gemacht oder den Raum Gruppen überlassen, die schlicht und ergreifend einen Ort brauchten, bspw. für Deutschkurse mit Geflüchteten.

Es war eine Zeit, in der es trotz vieler Krisen und Untröstlichkeiten dennoch Trost gab. Damals habe ich an Diversity-Programme geglaubt und folgende Definition für mich gefunden: *Diversity ist eine Perspektive, eine Form der Kritik und Intervention, bei der es darum geht, Strukturen und Prozesse der Marginalisierung zu verlernen und Maßnahmen und eine Praxis zu erproben und zu implementieren, die die Einrichtung im diskriminierungskritischen und rassismuskritischen Sinne umbauen, und zwar auf der Ebene der Strukturen, der Programme, des Personals und der Methoden.*

*Dafür braucht es eine Haltung, eine Positionierung, eine Parteinahme entlang der Kategorien soziale Gerechtigkeit und Gleichheit, weshalb Diversity auch eine politische Arbeit ist.*

## Stiftung Stadtmuseum Berlin: Das Museum de/migrantisieren

Eine neue Reise durch eine sehr große Institution hat für mich Ende 2023 begonnen: Seither bin ich Kuratorin für Migrationsgeschichte bei der Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Das Stadtmuseum Berlin hat sechs Standorte, wovon das Haupthaus, das Märkische Museum, derzeit saniert wird. Im Jahre 2028 soll es – zusammen

22 Siehe hierzu den Ausstellungskatalog von Snoep, Nanette/Marušič, Vera/Márquez García, Ricardo (Hg.): *RESIST! Die Kunst des Widerstands*, Köln: Ausst. Kat. Rautenstrauch-Joest-Museum 2021, S. 12f.

23 Clifford, James: *Routes: Travel and translations in the late twentieth century*, Cambridge: Harvard University Press 1997.

mit einer weiteren Spielstätte gegenüber, einem ehemaligen kaiserlichen Marinehaus aus dem Jahre 1908 – mit einer neuen Dauerausstellung wieder eröffnet werden. Unter dem derzeitigen Arbeitstitel »Museums- und Kreativquartier« entsteht dann ein neuer Kulturstandort, an dem die Migrationsgeschichte eine zentrale Rolle spielen soll.

Die Geschichte des Stadtmuseums ist einzigartig, bestehen doch die über 40 Sammlungen aus vielen musealen Sammlungen unterschiedlichster Provenienz<sup>24</sup>, die 1995 zur Stiftung Stadtmuseum Berlin zusammengeführt worden sind.<sup>25</sup> Mit ihren circa 4,5 Millionen Objekten zur Kultur und Geschichte der Stadt, die im Spandauer Depot (wo auch mein Büro ist) aufbewahrt sind, gehört der Bestand zu den größten stadt- und kulturhistorischen Sammlungen in Deutschland. Nur ein kleiner Bruchteil von 2 bis ca. 10 Prozent (je nach Sammlung) ist digital erfasst oder online zugänglich. Eine explizite Sammlung zur Migrationsgeschichte gibt es nicht. Allerdings hat das Stadtmuseum im Zuge einer neuen Sammlungsstrategie (seit 2019) und einer diversitätssensiblen Organisationsentwicklung<sup>26</sup> den Themenschwerpunkt Migrationsgeschichte als eines von acht Themen gesetzt. Infolge des in den Berliner Koalitionsverträgen von 2021 und 2023 festgeschriebenen politischen Auftrags einer nachhaltigen *Verankerung der »Einwanderungsgeschichte« in den Berliner Museen und der Errichtung eines Migrationsmuseum und Dokumentationszentrums zur Geschichte der »Gastarbeiter«* schaffte die damalige Senatsverwaltung für Kultur und Europa eine wissenschaftliche Stelle am Stadtmuseum: also meine Stelle.

Mein Auftrag ist vielschichtig. So erstelle ich ein Konzeptpapier für die Senatsverwaltung zur Verankerung von Migrationsgeschichte in den Berliner Landesmuseen, während ich am Berliner Stadtmuseum eine Tiefenbohrung versuche. Dabei gehe ich, angelehnt an die Arbeiten des Soziologen Erol Yil-

24 Die meisten Sammlungen kommen aus bürgerlichen Kreisen, aber nicht nur. Insbesondere die Sammlung zur Alltagskultur oder die Dokumentensammlung enthalten viele Objekte unterschiedlicher sozialer Gruppen bzw. Dokumente aus sozialen Bewegungen, etwa zum Thema Proteste.

25 Zum Zeitpunkt ihrer Gründung verfügte die Stiftung über 16 über die Stadt verteilte Standorte, darunter das 1874 als Märkisches Provinzialmuseum gegründete Märkische Museum mit dem 1908 errichteten Gebäude im Köllnischen Park. Zur Geschichte des Hauses siehe: <https://www.stadtmuseum.de/ueber-uns/organisation/150-jahre-museumsgeschichte> (Zugriff am 13.05.2025).

26 Auch im Stadtmuseum Berlin gab es im Rahmen des »360°-Programms« der KSB eine Diversity-Agentin: die damalige Kollegin Idil Efe.

diz<sup>27</sup>, von der Annahme aus, dass Stadtgeschichte immer Migrationsgeschichte ist und die Berliner Geschichte, die Industrialisierung und urbane Transformationsprozesse ohne Migration gar nicht denkbar wären.

Konkret geht es um eine Revision der Sammlungen, darum, Leerstellen zu adressieren, neu zu sammeln und bestehende Sammlungspraktiken (in Bezug auf Inhalte, Ordnungsprinzipien oder Zugänglichkeit) migrationsgesellschaftlich jenseits ethnischer und nationalstaatlicher Zuschreibungen zu befragen. Letztlich geht es darum, »sich mit (den) Sammlungen anzulegen«.<sup>28</sup>

Als sogenannte Themenkuratorin entwickle ich außerdem Programme, die die postmigrantischen Realitäten Berlins abbilden, und bin strukturell in unterschiedliche Bereiche und Gremien, wie dem Erwerbungs-gremium, das die Neuerwerbungen am Haus verantwortet, eingebunden. Insgesamt geht es um die organisationale Implementierung der *Perspektive der Migration* als Querschnittsaufgabe, etwa hinsichtlich der Entwicklung des neuen »Museums- und Kreativquartiers«. Kurzum: Es ist eine komplexe und verantwortungsvolle Aufgabe, für die es eigentlich ein ganzes Team bräuchte und einen längerfristigen Organisationsentwicklungsprozess.

Auch ist es so, dass – anders als etwa beim *Projekt Migration* und der Arbeit beim DOMiD – Migrationsgeschichte zwar ein zentraler Schwerpunkt ist, das Haus aber als Stadtmuseum selbstverständlich viele andere zentrale Schwerpunkte wie Stadtökologie, Kolonialismus oder die »geteilte Stadt« bearbeitet. Folglich sind binnendifferenzierte Forschungen, wie sie die Aufgabe von Migrationsmuseen wären, nur bedingt zu bewerkstelligen, was analytische und operative Schwierigkeiten mit sich bringt. So birgt etwa das nachträgliche Aufspüren der *Migrationsgeschichte(n) Berlins* die Gefahr der stereotypisierenden Reproduktion, angefangen bei der Datenbank-Recherche. Gebe ich bspw. die Schlagwörter »Migration« oder »Diaspora« ein, so erhalte ich nur wenige hundert Einträge und bin darauf angewiesen, Begriffe wie »Gastarbeiter«, »Ausländer« oder »die Italiener« und andere kolonial/rassistische Begriffe einzugeben, um Objekte zu finden, von denen ich annehme, dass sie Migration erzählen.<sup>29</sup>

27 Vgl. hierzu Yildiz, Erol: Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht, Bielefeld: transcript 2013.

28 Griesser-Stermscheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive, Berlin: De Gruyter 2020.

29 Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass das Stadtmuseum schon länger dekoloniale Arbeitsweisen erprobt und die 2022 eingerichtete Kompetenzstelle Dekolonisierung u.a. das Anliegen verfolgt, Begriffe umzuschreiben, zu kommentieren etc. Hier sei

Auch deshalb versuche ich, einen Migrationsbegriff zu re/formulieren und zu diskutieren (inhouse und mit zivilgesellschaftlichen Gruppen außerhalb des Museums), der sich von einer *Migrantologie* verabschiedet, die Menschen in spezifische Ethno-Communities einschließt, wie die Migrationsforscherinnen Regina Römhild und Manuela Bojadžijev kritisieren.<sup>30</sup>

In Bezug auf eine stadtgeschichtliche Neuerzählung Berlins in Museen heißt dies, die kosmopolitische Realität Berlins (und anderer Städte), d.h. die Migrationsgesellschaft anzuerkennen<sup>31</sup> und gesamtgesellschaftliche Themen und drängende Fragen um Arbeit, Wohnen, Gesundheit oder Bildung, zusammen mit der Zivilgesellschaft (Not about us, without us!), zu bearbeiten. Institutionell würde dies bedeuten, ein Migrationswissen auf allen Ebenen zu ver/lernen und das Museum zu de- oder ent/migrantisieren, so wie es Regina Römhild und andere für die Forschung einfordern:

»Im Berliner Labor haben wir dafür die Formel abgeleitet, dass die Migrationsforschung ›entmigrantisiert‹ werden muss. Oder anders gesagt, wie wir schon im Projekt Transit Migration (2007) vorgeschlagen haben: Was fehlt, ist nicht noch mehr Forschung über Migration, sondern eine von ihr ausgehende Perspektive, mit der sich neue Einsichten in die umkämpften Schauplätze ›Gesellschaft‹ und ›Kultur‹ gewinnen lassen.«<sup>32</sup>

---

auf die wertvolle Arbeit der Kolleg\*innen Lorraine Bluche und Ibou Diop verwiesen. Siehe hierzu: <https://www.stadtmuseum.de/autor/kompetenzstelle-dekolonisierung> (Zugriff am 13.05.2025).

- 30 Vgl. Bojadžijev, Manuela/Römhild, Regina: »Was kommt nach dem ›transnational turn‹? Perspektiven für eine kritische Migrationsforschung«, in: Labor Migration (Hg.), Vom Rand ins Zentrum: Perspektiven einer kritischen Migrationsforschung, Berlin: Panama 2014, S. 10–24.
- 31 In Städten wie Berlin, Hamburg, München, Köln, Frankfurt, Bremen oder Stuttgart haben etwa 40 bis 50 Prozent der Einwohner\*innen und in Westdeutschland jede dritte Person (Mikrozensus 2023) einen sogenannten Migrationshintergrund. Dennoch spiegelt sich diese Realität in den institutionalisierten Kunst- und Kultureinrichtungen und im Bildungsbereich strukturell nicht wider. Gleichzeitig, so zeigt eine jüngste DeZIM-Studie, sind über 60 Prozent der »rassistisch markierten Menschen« in Deutschland von Rassismus und Diskriminierung betroffen: dies sind in erster Linie muslimische Frauen und Schwarze Menschen. Siehe hierzu: <https://www.dezim-institut.de/presse/presse-detail/mehr-als-60-betroffen-muslimische-frauen-und-schwarze-menschen-erleben-besonders-haeufig-diskriminierung/> (Zugriff am 13.05.2025).
- 32 R. Römhild: Jenseits ethnischer Grenzen, S. 39.

Es ist also Zeit für einen Blickwechsel und eine »Ent/Migrantisierung«, die die verwobenen Ge/Schichte(n), die Überblendungen, wie sich dies etwa in den Fotografien von Ludwig Binder aus der Fotosammlung des Stadtmuseums zeigt, in den Blick nimmt:

Abb. 3: Berlin-Kreuzberg, 1975–1980



© Stiftung Stadtmuseum Berlin | Foto: Ludwig Binder

### Strukturen vergesellschaften: Museen re/politisieren

Ich habe diesen Artikel aus einer untröstlichen Verfasstheit heraus mit einigen Fragen begonnen, die das grundsätzliche, radikaldemokratische Dilemma innerhalb von machtvollen Räumen artikulieren. Gleichzeitig gibt es nur diese eine Welt, die im systemischen Sinne von Ungleichheit durchzogen ist. Des-

halb können auch Gerechtigkeitskämpfe nur innerhalb dieser Welt stattfinden – und das, während der demokratiepolitische Abbau weltweit voranschreitet. Aber die Welt war noch nie besser. Und als wir vor 20 Jahren mit vielen Kanak und engagierten Kompliz\*innen zwischen Kunst, Wissenschaft und Aktivismus das *Projekt Migration* realisiert haben, lagen die rassistischen Anschläge und Morde der 1990er Jahre in Hoyerswerda, Rostock-Lichtenhagen, Mölln, Solingen oder Lübeck gerade hinter uns. Draußen mordete in den Nuller Jahren der NSU (weiter), ohne dass wir es wussten. Andererseits hatte sich 1998 das antirassistische Kollektiv *Kanak Attak*<sup>33</sup> gegründet, wovon einige Mitglieder beim *Projekt Migration* waren. Wo Macht (und Gewalt) ist, ist auch Widerstand.

Nun sind wir in einer Zeit angekommen, in der eine rechtsextremistische Partei im Parlament sitzt und Deutschland und Europa an der Schwelle einer autoritären Wende stehen. Migration wird (erneut) zum Problem erklärt, die Entrechtung von Menschen ohne deutschen Pass und die Angriffe auf Deutsche of Color und Schwarze Deutsche strukturell dethematisiert. Das europäische Grenzregime und die Grenzen im Inneren werden weiter aufgerüstet und das Unsagbare sagbar. Hier ist es die Aufgabe von Museen und anderen diskursiven Räumen, die plurale Demokratie und die Migrationsgesellschaft zu verteidigen, symbolische und realpolitische antirassistische und antifaschistische Standpunkte einzunehmen. Letztlich geht es um die Re/Politisierung des musealen Raumes, um die Umverteilung materiellen und immateriellen Kapitals und das Ausloten des Verhältnisses von Kunst/Kultur und sozialer Praxis. Es geht um soziale Gerechtigkeit und nicht um Museen; es geht um Menschen. Damit multidirektionale Zugehörigkeiten möglich bleiben.

---

33 Vgl. hierzu <https://www.kanak-attak.de/ka/aktuell.html> (Zugriff am 13.05.2025).

## 9. »Es gibt viel zu lernen in der queeren Geschichte über Praktiken der Resilienz«

---

*Birgit Bosold*

**Birgit Bosold (Schwules Museum Berlin) im Gespräch mit Nora Sternfeld und Joachim Baur über Institutionalisierung, Konflikte, »queering« als radikale kritische Praxis und die bittere Ironie neoliberaler Politiken**

Nora Sternfeld: Liebe Birgit, wir freuen uns sehr mit dir über die beeindruckende Praxis des Schwulen Museums in Berlin zu sprechen. Und es ist wirklich gut, das Museum im Gespräch vorzustellen. Denn was an eurer Arbeit gerade so besonders ist, ist, dass ihr es schafft, in zwei Sachen gleichzeitig nicht nachzugeben.

Ihr nehmt euch eine Stimme, schafft neue Räume und Imaginationen, die bestehende Machtverhältnisse adressieren und mit großer Lust verschieben. Und gleichzeitig schafft ihr es dabei, diese Stimme nicht einstimmig sein zu lassen, sie also reflektierbar zu machen. Das klingt gut, aber das muss man sich auch einmal vorstellen können. Also wie macht ihr das? Und was macht ihr eigentlich als Schwules Museum?

### **Hochstapelei und Größenwahn: Hijacking the Museum!**

Birgit Bosold: Ich fange mal damit an, was wir eigentlich machen, um damit auch das Schwule Museum ein wenig vorzustellen. Gegründet wurde es 1985, also mitten in der Aids-Krise, um die Geschichte und Kultur schwuler Männer zu bewahren, zu erforschen und zu vermitteln, was die Institutionen, die eigentlich dafür zuständig sind, kollektives Erbe zu bewahren, damals gerade nicht gemacht haben und eigentlich auch heute noch nicht so richtig machen. Es war natürlich Hochstapelei und Größenwahn, wie es Wolfgang Theis, eine unserer Gründungsmütter immer ironisch sagt, ein Museum zu gründen und

nicht ein Forum für schwule Geschichte oder so etwas. Diese radikale Geste einer illegitimen Aneignung gehört zu unserer DNA. Wir kapern das Museum als Anerkennungsmaschine und nutzen die Macht, die diese Institution hat, um alternative Erzählungen, wie Du Nora das nennst, zu entwickeln und zu präsentieren. Wir reden sozusagen dazwischen. Damit verbunden ist natürlich auch irgendwie der Glaube, dass die Institution Museum irgendeine gesellschaftspolitisch relevante Kraft hat, die eine nutzen kann.

Ein anderes Element dieser DNA ist, was wir in unserem Mission Statement 2020 formuliert haben. Da sprechen wir davon, dass wir »queer« nicht oder jedenfalls nicht nur als Umbrella-Term, sondern als »queering«, als kritische Praxis verstehen. Ich sehe darin eine zeitgenössische Adaption des Gründungsakts, nämlich der Lust an der Provokation, der Lust daran, Machtverhältnisse zu adressieren und auch zu verschieben, auch die eigenen. Als Symbol dafür steht der Name Schwules Museum. Es ist eben gerade kein Schwulenmuseum, also kein Nationalmuseum der deutschen Schwulenbewegung, sondern das Museum ist schwul. Darin steckt für mich ein queerer Twist, auf den wir uns heute positiv beziehen können.

Die zweite Frage war, wie wir machen, was wir machen. Ich würde das gerne mit einem Beispiel versuchen zu zeigen, nämlich mit der Ausstellung »Homosexualität\_en«, die wir 2015 zusammen mit dem Deutschen Historischen Museum gemacht haben, also der Institution, in der die Bundesrepublik Deutschland ihre Geschichte präsentiert. Es war die erste Ausstellung zur queeren Geschichte in diesem Haus und überhaupt die erste große repräsentative Schau dazu in Deutschland. Geplant war es vielleicht als offizieller Ausdruck der Normalisierung, also dass wir Queers nun auch dazu gehören und irgendwie in der Mitte der Gesellschaft angekommen sind. Es hatte ja seit der Jahrtausendwende auch enorme anerkennungspolitische Erfolge gegeben, etwa die Lebenspartnerschaft 2002, das Mahnmal für die im NS verfolgten Schwulen und Lesben 2008 und später schließlich die Ehe für alle 2017.

Wir haben in der Ausstellung auch unsere Erfolge gefeiert, aber eben nicht die anerkennungspolitischen Erfolge oder jedenfalls nicht nur. Wir haben natürlich die Stationen der rechtlichen Gleichstellung und der sozialen und kulturellen Normalisierung erzählt, aber v.a. haben wir versucht, das »subversive« Potenzial der queeren Bewegung in den Vordergrund zu stellen.

Wir haben deshalb z.B. die bis dahin stark von cis-männlichen Perspektiven dominierte Erzählung feministisch gekontert, indem wir die Bedeutung von feministischen Interventionen für queere Politik hervorgehoben und da-

mit zugleich auch ein wenig den Feminismus gequeert haben, in dem ja häufig die Rolle von lesbischen Aktivist\*innen wenig gewürdigt wird. Und dann haben wir das Ganze weitergedreht. Auch wenn die Ausstellung »Homosexualität\_en« hieß oder gerade um so mehr, ging es im Kern darum, Queerness in den öffentlichen Diskurs zu holen, ein Konzept, das in den frühen 2010er Jahren eher nur in den urbanen und akademischen Bubbles geläufig war. Wir haben also sozusagen das Homo-Narrativ »gequeert«, Homosexualität aus der binären Perspektive geholt und deutlich gemacht, dass gleichgeschlechtliche Sexualität nicht deswegen so lange stigmatisiert oder sogar kriminalisiert war, weil zwei Menschen gleichen Geschlechts miteinander Sex haben, sondern weil damit die Geschlechterordnung durcheinandergebracht wird.

Auch formal haben wir die Erwartung einer chronologisch sortierten Fortschrittserzählung sabotiert, indem wir in unserem zentralen Kapitel zur Bewegungsgeschichte Geschichte als Geschichten in einer wilden Enzyklopädie entlang von bekannten, aber auch vielfach vergessenen Ereignissen, Kollektiven und lebensweltlichen Phänomenen entfaltet haben: Von Act Up und Adefra über Gayhane, Itzehoe und die Krüppellesben bis zu Wigstöckel, Verzaubert und Zensur.

Insofern war das Plakat programmatisch, nämlich mit dem Motiv »Advertisement: Hommage to Benglis« des inzwischen bekannten kanadischen transgender artist Cassils, der\*die den eigenen Körper zum Material und Protagonisten der Kunst macht und damit zur Disposition stellt, was eigentlich Geschlecht ist, was Körper, was Sexualität und was das eine mit dem anderen zu tun hat. Das Motiv hat uns viel von uns durchaus kalkulierten Ärger eingebracht von Seiten – sagen wir einmal – der klassisch lesbischschwulen, bürgerrechtlich orientierten Community, die sich irgendwie nicht angemessen repräsentiert sah. Im Sinn von: jetzt sind wir endlich in der Mitte der Gesellschaft angekommen und was zeigt ihr – eine monströse Uneindeutigkeit. Das Wort monströs fiel tatsächlich. Es gab Protestnoten an den Präsidenten des Deutschen Historischen Museums mit der Forderung, das Plakat einzustampfen. Wir haben aber zugleich auch sehr viel Zustimmung von jüngeren queeren Communities bekommen, die sehr genau verstanden haben, was wir da gemacht haben.

Joachim Baur: Ich glaube, in der kurzen Vorstellung sowohl der Genese des Schwulen Museums und dessen, was ihr mit »Schwules Museum« meint, als auch konkret in dem genannten Projekt ist, glaube ich, schon ziemlich deutlich geworden, dass ihr eigentlich kontinuierlich an Verschiebungen arbeitet.

Verschiebungen von Perspektiven, Verschiebungen in der Frage, wo ist eigentlich die »Mitte« einer Gesellschaft, Verschiebungen von Kräfteverhältnissen. Und dass ihr da nicht nachlasst, dass ihr eigentlich nicht irgendwo ankommen wollt, irgendwo reinkommen wollt, um es euch dort bequem zu machen. Euch geht es eben um dieses Dranbleiben, dieses Weitermachen, dieses Etablieren und dann wieder, sozusagen, rausgehen, dezentrieren als kontinuierlicher Arbeit.

## **Projekt oder Projektion: Sind Projekte demokratischer?**

Joachim Baur: Bevor wir jetzt konkret zu den Strukturen kommen, noch eine Frage: Ihr macht ja irrsinnig viel. Ihr habt in den letzten 40 Jahren mehr als 200 Ausstellungen gemacht, ein Archiv aufgebaut, macht, glaube ich, aktuell sechs oder sieben Projekte im Jahr. Das ist ja ein riesiger Durchsatz, der natürlich unglaublich von dieser Energie des Projektes zeugt, der gleichzeitig aber auch wahnsinnig viel Energie frisst und verbraucht. Wie kommt man da hinterher? Wie wird man da nicht müde? Wie hält man das Level an Energie, gerade auch gemeinsam? Wie macht man sich nicht selbst und gegenseitig kaputt in dieser Arbeit?

Birgit Bosold: Wir sind vielleicht müde geworden, oder einfach schlauer. In den letzten Jahren – während und seit den Corona-Lockdowns – haben wir deutlich weniger Projekte gemacht und unsere Ressourcen gezielter eingesetzt. Denn viel hilft leider nicht viel. Wir kleben seit Jahren bei ca. 100–120 Tausend Euro Umsatz aus Ticketverkäufen fest und zwar egal welche oder wieviel Ausstellungen wir machen. Die Leute kommen also offensichtlich eher nicht wegen bestimmter Ausstellungen, sondern sie kommen vor allem ins Schwule Museum.

Ich denke der hohe Durchsatz, wie du sagst, war dem geschuldet, dass wir relativ schlanke und wenig bürokratische, vielleicht auch »unprofessionelle« Strukturen hatten und dass wir stark vom Engagement und der Spielfreude von Kurator\*innen gelebt haben, von der Lust an der Selbstverwirklichung, die allerdings schlecht oder gar nicht bezahlt wurde, was sich eine eben auch leisten können muss. In den letzten Jahren hat sich das deutlich verändert. Wir sind also gerade in einem großen Wandel begriffen vom Projekt zur Institution oder wie man das nennen soll.

Nora Sternfeld: Wir glauben, dass ein Projekt freier ist als eine Institution. Aber stimmt das? Das hat ja natürlich was mit der neoliberalen Strukturierung unserer Gesellschaft zu tun. Du hast uns das ja mehr als nachvollziehbar dargelegt, dass es unglaublich viel Spaß macht, das Ankommen in der Gesellschaft zum Anlass zu nehmen, um einen Schritt weiterzugehen. Und das wäre jetzt eine Herausforderung in den Strukturen. Also wie würde so ein Verqueeren von Institutionalisierung aussehen können? Gibt es eine »unprofessionelle Professionalisierung«? Denn Museen sind eben auch Strukturen, sie sind Institutionen. Und wir haben es derzeit mit einer Museumslandschaft zu tun, in der sehr oft über Demokratie gesprochen wird, während die Strukturen selber sich in vielen Fällen zunehmend neoliberalisieren und entdemokratisieren. Das scheint bei euch nicht der Fall zu sein. Das heißt, ihr seid auch dahingehend ein Schwules Museum. Ihr erfindet Beziehungen anders und neu. Aber sag uns doch mal, wie ist das strukturell aufgebaut und wie organisiert sich das Schwule Museum?

Birgit Bosold: Träger des Museums ist ein gemeinnütziger Verein und bis vor kurzem wurde das Haus maßgeblich von einem von den Mitgliedern gewählten und ehrenamtlich arbeitenden geschäftsführenden Vorstand gesteuert. Das Museum war also lange ein von freiwilligem Engagement getragenes Projekt. Die Strukturen waren wenig formalisiert und ziemlich porös, nach außen in Richtung der verschiedenen Communities, aber auch nach innen, z.B. in Bezug auf unser ehrenamtliches Team oder auf Leute, die lose im Netzwerk sind. Die Entscheidungsprozesse waren relativ informell und vielleicht auch opak.

Dieses lange funktionierende DIY-Modell ist seit einiger Zeit an seine Grenzen gekommen. Es gibt zwar immer noch mehr als 50 Ehrenamtliche, ohne deren Mitwirkung das Museum schließen müsste. Sie bewerkstelligen den gesamten Ausstellungsdienst, also Kasse, Aufsicht, Café, erledigen den Bibliotheksdienst oder arbeiten auch bei der Erschließung von Beständen im Archiv mit. Aber wir haben inzwischen auch eine relativ große Belegschaft mit ca. 20 Angestellten, die das Tagesgeschäft stemmen und ein entsprechendes Budget von mehr als 1 Mio. Euro im Jahr verwalten müssen. Auch die Ansprüche an die Ausstellungen sind gestiegen, was Kuration und Szenografie betrifft oder auch solche Fragen wie Zugänglichkeit und Barrierereduktion. Um diese Ansprüche zu finanzieren, müssen wir heute für jede größere Ausstellung Drittmittel beantragen.

Seit 2 Jahren haben wir zunächst eine und seit einigen Monaten zwei angestellte Geschäftsführende, also eine Art Direktion, die sich natürlich der Identität des Hauses und damit einer demokratischen, kollektiven Führungskultur verpflichtet sehen. Was wir noch ändern müssen, ist die rechtliche Struktur, damit die Entscheidungsträger\*innen, also die GF, auch in die rechtliche Verantwortung kommt. Der alte Vorstand könnte in die Position eines Aufsichtsrats wechseln und die Geschäftsführung die Position des ehemals geschäftsführenden Vorstands übernehmen. Aktuell sind wir noch dabei auszutarieren, wie die neue Organisationsform genau aussehen soll. Das sind durchaus kontroverse Diskussionen. Denn natürlich verschieben sich die inneren Machtverhältnisse. Die angestellten Mitarbeitenden erhalten mehr Befugnisse und die gewählten Vertreter\*innen geben welche ab. In jedem anderen Laden wäre es sicher eine Demokratisierung, wenn die Mitarbeitenden mehr Einfluss erhalten. In einem Projekt wie dem SMU ist das aber vielleicht etwas komplexer. Projekte sind zwar nicht per se demokratischer als Institutionen, denn sie protegieren eher die Macher\*innen und diejenigen, die es sich leisten können und wollen, sich zu engagieren. Aber umgekehrt ist die gerade laufende Institutionalisierung und die damit verbundene Machtverschiebung auch nicht per se eine Demokratisierung, denn sie privilegiert die angestellten Mitarbeitenden gegenüber allen anderen, die das SMU ausmachen.

Insofern finde ich die Idee einer »unprofessionellen Institution« interessant. Professionell waren wir zwar auch schon vor der Professionalisierung, zumindest wenn wir unseren »Output« als Maßstab nehmen, also die Zahl der Ausstellungen und ihre Relevanz, die zunehmende Bedeutung unserer Sammlungen für Forschende oder auch der bedeutende Zuwachs öffentlicher Fördermittel. Für das Schwule Museum würde ich deshalb sagen, dass Professionalisierung vor allem meint, dass es funktionierende Räume gibt, gute Arbeitsbedingungen und tariflich bezahlte Arbeitsplätze, dass die Arbeit von Künstler\*innen und Kurator\*innen halbwegs vergütet wird und Mittel für die Produktion vorhanden sind. Es ist klar, dass angemessene Budgets es ermöglichen, eine anspruchsvolle Szenographie zu bauen, mehr Zeit für Recherche investieren oder interessante Leihgaben und hochkarätige Kunstwerke präsentieren zu können. Aber ob Professionalisierung dazu führt, dass Programm und Ausstellungen besser werden im Sinn von für unsere Community relevant und weiterführend, das ist ja nicht zwingend. Es wird sich zeigen, ob und wie sich die widerspenstige Produktivität des SMU, die ich irgendwie mit seiner Projekthaftigkeit in Verbindung bringe, bewahren lässt. Eine »unprofessionelle Institution« könnte in diesem Sinn eine sein, die sich nicht selbst genügt,

sondern den Kontakt zu ihrer Community hält, den Sinn dafür, was gerade »dran« ist, und die widerspenstig bleibt, vor allem auch gegenüber den eigenen institutionellen Logiken.

Ein kollektives Element, das wir hinüberretten, ist die Art und Weise, wie die Programmplanung gemacht wird. Die Entscheidung darüber, welche Ausstellungen gezeigt werden sollen, obliegt nämlich nicht einer künstlerischen Leitung, sondern einem kollektiven Gremium, in dem alle, die Lust haben, also Vorstände, Ehrenamtliche und Mitarbeitende dabei sein können. Allerdings gilt auch hier, dass sich diejenigen, für die das nicht bezahlte Arbeitszeit ist, es sich leisten können müssen, z. B. einen ganzen Tag an einem Workshop teilzunehmen.

Warum dieser Umbruch gerade jetzt passiert, dafür gibt es wahrscheinlich unterschiedliche Gründe. Maßgeblich scheint mir aber der schiere Erfolg zu sein, also die extrem dynamische Entwicklung in den letzten 15 Jahren. 2010 saß das SMU noch in einem zwar charmanten, aber auch ziemlich rustikalen Kreuzberger Hinterhaus auf der Hälfte der heutigen Fläche, ohne angemessene Archivräume, mit schrecklichen baulichen Mängeln, einem Budget von ca. 120 TE im Jahr und null bezahlten Mitarbeitenden. Das Museum heute ist also nicht nur graduell etwas anderes, sondern Ergebnis einer disruptiven Entwicklung, die den Rahmen eines Projektes sprengt. Ob das so sein muss, darüber könnte eine natürlich nochmal nachdenken.

Wie dem auch sei, für unseren Erfolg zahlen wir einen hohen Preis. Denn wir stehen unter einem enormen ökonomischen Druck und ich weiß nicht, ob und wie wir dem standhalten können. Denn das SMU ist eben keine staatliche Institution, die in jedem Fall und zwingend gerettet wird. Wir sind ein freier Träger, der aber zu mehr als 80% durch öffentliche Mittel finanziert wird. Nur ca. 60 % sind institutionelle, also relativ gesicherte Mittel. Der Rest muss immer wieder neu eingeworben bzw. irgendwie erwirtschaftet werden.

Unser »Geschäftsmodell« ist durch die absehbar andauernde Haushaltskrise der öffentlichen Hand gefährdet und das umso mehr, als dass der politische und gesellschaftliche Rechtsruck die Durchsetzung queerer Anliegen vermutlich sehr viel schwerer machen wird. Zwar sind wir von der ersten Kürzungsrunde des Berliner Senats für das Haushaltsjahr 2025 nicht existenziell betroffen, aber es ist unwahrscheinlich, dass das in der für das kommende Jahr angekündigten zweiten Runde so bleiben wird. Zudem sind natürlich auch die Förderprogramme, aus denen wir unsere Drittmittel akquirieren einerseits ebenfalls durch Kürzungen betroffen und andererseits mit deutlich

mehr Anträgen konfrontiert, weil alle Institutionen versuchen, die Kürzungen auf der institutionellen Seite durch Drittmittel zu kompensieren.

Es ist eine bittere Ironie, dass wir damit vermutlich auf genau die neoliberalen Strategien zurückgreifen müssen, die der (ehemalige) Berliner Kultursenator Joe Chialo empfiehlt, wenn er »wirtschaftliche Agilität« und »mehr Eigenverantwortung und Wettbewerbsfähigkeit« von der Kultur fordert (FAZ, 25.11.2024), um den Ausfall öffentlicher Mittel auszugleichen. Ich fürchte, dass wir einerseits deutlich betriebswirtschaftlicher agieren müssen und hoffe andererseits, dass wir unsere alten DIY-Tugenden wieder mobilisieren können, um durch die nächsten Jahre zu kommen.

## **Jede\*r Mensch ist eine Kuratorin**

Joachim Baur: Da würde ich gerne direkt einhaken. Du hast ja in deinem Talk in Dortmund sehr deutlich gemacht, dass du denkst, dass es ein Außen der institutionellen Struktur braucht, weil du davon ausgehst, dass das Museum quasi immer an der Kante arbeiten muss, nicht nur des Sagbaren, des gesellschaftlichen Konsenses mit dem Mut, zu provozieren, etwas zu verschieben, der heftige Konflikte, Widerspruch, auch Scheitern mit einkalkuliert. Sondern eben auch an der Kante von innen und außen institutionalisierter Strukturen. Mich interessiert dabei jetzt nochmal die Frage der Professionalität und eurer Erfahrung. Dieses Zusammenbringen von Leuten, die sich auskennen, die etwas gelernt haben und schon sehr lange machen, mit DIY-Menschen, die nicht täglich zum Beispiel eine Ausstellung kuratieren, das habt ihr jetzt jahrzehntelang überzeugend gemacht. Und jetzt kann man vielleicht sagen, das Ausstellungsmachen ist ja auch gar nicht so kompliziert. Also, man hat irgendwie ein Thema, man hat ein Anliegen, man sucht Material, dann zeigt man das, man hofft, dass sich andere Leute dafür begeistern, dann redet man drüber, das nennt man dann Diskurs, that's it. Also vielleicht ist ja auch dieser ganze hochprofessionalisierte, vielleicht auch hochverkomplizierte Diskurs über das Kuratieren, das Kuratorische und so weiter auch wieder nur eine Schließung, ein Gatekeeping, um bestimmte Dinge und Leute draußen zu halten. Das würde mich jetzt aus deiner Erfahrung interessieren. Muss man vielleicht manches ein bisschen runterdimmen, um zu sagen: Jeder Mensch ist eine Kuratorin, sozusagen?

Birgit Bosold: Fangen wir mit meiner eigenen Erfahrung an. Aus dieser Erfahrung kann ich sagen, dass Ausstellungen zu machen tatsächlich kein Hexenwerk ist. Ich habe keine professionelle Ausbildung dafür. Ich habe damit angefangen, weil ich mich im Schwulen Museum – eigentlich zunächst auf der kaufmännischen Seite – engagiert habe und weil ich dann gesehen habe, dass Ausstellungen ein tolles Medium sind, um politisch zu intervenieren, einerseits in die Mehrheitsgesellschaft, aber andererseits auch in die eigene Community. Es ist großartig, entscheiden zu können, etwas anderes zu erzählen bzw. etwas anders zu erzählen. Das heißt aber auch, sich wirklich zu trauen, also eine Haltung einzunehmen, Konflikte zu provozieren, an die Kante zu gehen. Als Außenseiterinnen im Museumsgeschäft – das gilt ja für mich selber wie für das SMU als immer noch eher am Rande stehendes Haus – können wir Risiken eingehen, weil wir nämlich nichts oder jedenfalls nicht so viel zu verlieren haben. Deshalb können wir die Geschichten erzählen, die die etablierten Häuser eher draußen halten wollen oder müssen und/oder wir können sie in einer Art und Weise erzählen, die Erwartungen eher sabotiert als sie zu bedienen.

Wir stehen auch weniger unter Druck als etwa freie Kurator\*innen, die ja auf das Wohlwollen der Institutionen angewiesen sind und schon deshalb vielleicht eher risikoavers agieren. Das Berufsbild wurde in den letzten Jahren dramatisch deklassiert, wie es häufig passiert, wenn Frauen ein berufliches Feld erobern. So wie der genialische Künstler vielleicht nicht mehr das Maß aller Dinge ist, scheint auch sein kleiner Bruder, der genialische Ausstellungsmacher, der machtvolle »agenda setter« und Autor einflussreicher Narrative auszusterben. Kuratieren scheint mir heute eine eher schlecht entlohnte Dienstleistung oder wird häufig von Mitarbeitenden »inhouse« erledigt.

Der zweite Aspekt ist unsere Erfahrung damit, dass jede\*r Mensch eine Kuratorin sein kann. Das SMU fungiert als »support structure« oder wie ich es nenne »service provider«. Es ist der Versuch, die Gatekeeping-Funktion der institutionell reklamierten Professionalität zu umgehen und ist aus meiner Sicht ein demokratisierendes Element. Wir haben viel Erfahrung damit, Ausstellungen mit Personen und Kollektiven zu entwickeln, die keine formelle kuratorische Ausbildung haben oder nicht »member of the club« sind. Wir nutzen unsere Struktur, unser professionelles Know-How und auch die Reputation, die wir uns erarbeitet haben. Wir übernehmen die technische Umsetzung, also Ausstellungsaufbau und – management und die ganze Bürokratie wie Buchhaltung, Mittelverwaltung und Reporting gegenüber den Geldgebern. Wir ver-

suchen dabei sicherzustellen, dass wir mit unserem technischen und administrativen Support nicht in die kuratorische Souveränität eingreifen.

## Hasen, Igel, Subversion und doppeltes Sprechen

Birgit Bosold: Wir stellen unser Know-How auch in Bezug auf die Akquise von Fördermitteln zur Verfügung und unterstützen dabei, Budgets realistisch zu kalkulieren und die Antragsprosa so zu schreiben, dass sie eine Chance hat, akzeptiert zu werden. Wir nutzen also einerseits die Reputation des Museums, denn die Geldgeber wissen, dass wir auch größere Projekte erfolgreich umsetzen können. Andererseits spielen wir auch unsere Position als queere Institution aus. Auch die Jurys müssen auf die Einhaltung von Diversity-Policies achten. Möglicherweise hat uns die Tatsache, dass wir das einzige dezidiert queere Projekt unter den vom Berliner Kultursenat geförderten Institutionen sind, fürs erste vor größeren Kürzungen geschützt. Es ist also die Idee des Hijackings, die aber auch damit verbunden ist, dass wir uns damit ein Stück weit den Logiken der Förderpolitiken unterwerfen, die ja wahrscheinlich nicht im strengen Sinn subversive Absichten verfolgen.

Joachim Baur: Ich verstehe das gut. Die Frage ist ein bisschen, wer am Ende wen hijacked bei der Sache. Das ist ja überhaupt nicht ausgemacht. Wahrscheinlich ist es zumindest nicht so einfach mit einer Trennung von, ja, wir machen jetzt hier etablierte professionelle Strukturen, da greifen wir die Gelder ab mit buzzwords etc. Und auf der anderen Seite bleiben wir ganz subversiv und gegenhegemonial.

Birgit Bosold: Ich finde, wir haben uns bis jetzt ganz gut geschlagen. 2023/24 haben wir z.B. die Ausstellung »Aufarbeiten: Sexualisierte Gewalt gegen Kinder und Jugendliche im Zeichen von Emanzipation« gemacht, bei der es um ein verstörendes Kapitel der queeren Geschichte ging, nämlich die beschämende Solidarität von Teilen v.a. der Schwulenbewegung mit pädokriminellen Netzwerken in den 1970er-1990er Jahren. Wir haben damit unsere eigene Geschichte – nicht nur die der Bewegung, deren Erbe wir bewahren, sondern auch die des Schwulen Museums selbst – einer kritischen Revision unterzogen, weil wir uns gefragt haben, wie es passieren konnte, dass Communities, deren Kernanliegen die Selbstbestimmung von Menschen ist, so anfällig waren für die Rhetoriken der Täter\*innen, so unsolidarisch mit den Betroffenen und beklem-

mend desinteressiert an deren Schicksal. Diese Art von radikaler Selbstbefragung unternehmen, glaube ich, nur sehr wenige Institutionen, jedenfalls nicht ohne massiv unter Druck gesetzt zu werden. Aber ich kann das natürlich aus der Innensicht nicht beurteilen, wer schlauer ist und ob wir das Hase-Igel-Spiel bisher gewonnen haben oder längst selbst »hijacked« sind. Das müsstet ihr von Außen beurteilen.

## **Mehr Konflikt wagen - Streiten im und um das SMU.**

Nora Sternfeld: Welche Rolle spielen Konflikte bei eurer Arbeit und wie geht kollektive Selbstorganisation, die Konflikte nicht nivelliert und verleugnet? Habt ihr dazu Erfahrungen?

Birgit Bosold: Einer der Großkonflikte der letzten Jahre drehte sich um die gerade erwähnte »Aufarbeiten«-Ausstellung, gegen deren Anliegen es viele Widerstände aus der Community und auch im Haus gab und gibt. Eine andere große Auseinandersetzung wurde provoziert von unserem »Jahr der Frau\_en«, das wir 2018 gemacht haben. Wir hatten das Programm des gesamten Jahres queer-feministischen und FLINTA-Perspektiven gewidmet, also sämtliche Ausstellungen, Veranstaltungen und auch sammlungsrelevante Maßnahmen. Wir haben mit diesem Projekt zwei aus unserer Sicht problematische Felder adressiert: Zum einen die Hegemonie cis-schwuler Positionen in der queeren Community und damit verbunden auch die misogynen Tendenzen der klassischen cis-schwulen Kultur und zum anderen die Trans\*feindlichkeit von Teilen der traditionellen lesbisch-feministischen Community, die heute unter dem Label »TERF« einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die öffentliche Debatte um Trans\*rechte haben. 2018 waren sie zwar gerade erst dabei, sich zu formieren, sorgten aber damals schon dafür, dass wir auch von den lesbischen Schwestern angegriffen wurden. Womit ich allerdings nicht gerechnet hatte, war der Shitstorm von Seiten unserer schwulen Freunde bzw. dass deren anti-feministische Ressentiments sich immer noch so unverblümt entladen könnten.

Es ist anstrengend, Konflikte zu führen, oder sie sogar zu provozieren, um sie führen zu können. Aber es ist auch sehr spannend und es lohnt sich. Es gab viel Presse, viele Veranstaltungen und viele öffentliche und semi-öffentliche Diskussionen, eine kollektive Auseinandersetzung um etwas wirklich Wichtiges. Auch im eigenen Haus wurde um die Frage, wem eigentlich das Schwu-

le Museum gehört und wohin es in Zukunft gehen soll, lautstark gestritten. Schließlich endete das Jahr mit einer Vorstandswahl, bei der sich die queer-feministische Fraktion auf ganzer Linie durchgesetzt hat.

## Partizipation ist kein Mitmachspiel

Joachim Baur: Wie blickst du von eurer Praxis auf die, wie ich finde, immer etwas mühevollen Debatten um Partizipation und Kollaboration in etablierten Museen? Das ist bei euch ja im Prinzip die Grundlage von allem und gleichzeitig habe ich den Eindruck, in einer produktiven Weise auch überhaupt kein Thema.

Birgit Bosold: Mit Partizipation meinen die meisten Institutionen entweder, dass die Besucher\*innen direkt in der Ausstellung irgendwelche Mitmach-Spiele machen dürfen, wobei die Regeln natürlich institutionell gesetzt werden, oder dass Einzelne oder auch Kollektive und Communities eingeladen werden, »mitzumachen«, d.h. Expertise und Glaubwürdigkeit zu geben und das ebenfalls nach den Regeln der Institution und allzu oft nicht vergütet. Wenn das Anliegen ernst genommen würde, müssten sie es mindestens so machen wie wir und am besten natürlich noch besser.

Der vielleicht spannendste Aspekt der Ausstellung »Homosexualität\_en«, von der wir am Anfang gesprochen haben, war und ist bis heute tendenziell eher unterbelichtet. Der bestand nämlich darin, dass das DHM – vermutlich unwillentlich und eher aus institutioneller Trägheit oder Überforderung – uns die kuratorische Deutungshoheit komplett überlassen hat. Es gab zwar einen wissenschaftlichen Beirat, der ein paar Monate vor der Eröffnung unser »Konzept« für gut befunden hat, aber am Ende hat niemand auch nur einen einzigen Text gelesen, den wir dann an die Wand getackert haben. In Bezug auf die Kuratation war es eben keine Kooperation, sondern was und wie wir erzählten, wurde ausschließlich vom Team des SMU bestimmt und gestaltet. Das finde ich heute noch spektakulär überraschend. Allerdings – und das machen wir anders – hat das DHM die Zusammenarbeit mit uns auch nicht dafür genutzt, um mit und von uns zu lernen, wie queere Perspektiven in Zukunft adäquat in die eigenen Projekte eingebunden werden könnten.

Aber zurück zu unserer eigenen Praxis: Das wichtigste programmatische Ziel der letzten Jahre war, das queere Master-Narrativ zu »queeren«, also die hegemonialen Strukturen innerhalb unserer Communities und auch im eige-

nen Haus zur Disposition zu stellen. Die dafür relevanten Ausstellungsprojekte haben wir alle so gemacht, dass Kollektive aus den jeweiligen Communities kuratiert haben, angefangen von der laufenden Ausstellung »Young Birds from Strange Mountains – Queere Kunst aus Südostasien und seiner Diaspora« (2024/25) über »With Legs Wide Open« zur Geschichte der Sexarbeit (2024), »Queering the Crip, Crippling the Queer« zur Geschichte, Kultur, Aktivismus von Queerness und Behinderung (2022/23) oder »Encantadas: Transzendente Kunst aus Brasilien« (2022) bis hin zu Projekten wie »TRIAL and ERROR – TRANSforming health and justice« (2019/20), »Mercury Rising – Inter\* Herstory[ies] Now and Then« (2021) und »Odarodde – Sittengeschichte eines Naturmysteriums, 1535–2017« (2017).

Ich finde, wir haben unserem Anspruch, »queering« als radikale kritische Praxis zu betreiben, nicht immer, aber immer wieder genügt. Luft nach oben gibt es natürlich definitiv. Die Beteiligung von Menschen mit Behinderung oder von Leuten ohne akademische Ausbildung ist ausbaufähig oder auch die Repräsentation des »B« für »bisexuell« aus dem LSBTIN-Universum. Vor allem aber sind wir noch ein viel zu weißes Haus. Wir arbeiten seit einiger Zeit verstärkt daran, das SMU zugänglicher für Schwarze und People of Color zu machen, was aber in dem komplexen Gesamtgefüge von Mitarbeiter\*innen, Honorarkräften, Ehrenamtlichen, Vereinsmitgliedern und Besucher\*innen an vielen Stellen auf Hindernisse stößt und deshalb weiterhin eine Baustelle ist. Dennoch können wir aber festhalten, dass das SMU sich in den letzten Jahren zu einem geschätzten Verbündeten entwickelt hat für Aktivist\*innen, Forschende, Kunstschaffende und auch Besucher\*innen aus dem gesamten queeren Spektrum.

Was mich zunehmend beschäftigt, ist, dass wir wohl schwierigen Zeiten entgegengehen, dass es also in Zukunft vielleicht nicht mehr darum gehen wird, das SMU auszubauen und weiterzuentwickeln. Vielmehr könnten die bedrohlichen politischen und sozialen Entwicklungen dazu führen, dass wir vielleicht nur versuchen können, das Bestehende zu sichern und zu überleben. Es gibt in der queeren Geschichte viel zu lernen über Praktiken der Resilienz, darüber wie sich queere Menschen in widrigen Umständen behauptet haben. Ich hoffe, dass wir dieses Wissen und diese Erfahrungen nutzen können.



## 10. Archiv der Vermittlung

### Das Unarchivierbare aktualisieren<sup>1</sup>

---

Renate Höllwart

»Warum müssen wir als Kunstvermittler:innen immer wieder um die gleichen Themen und Bedingungen bei den Institutionen kämpfen?«, fragen die Herausgeberinnen des Sammelbands *Vermittlung vermitteln*,<sup>2</sup> der 2020 erschienen ist. Eine Antwort auf diese Frage ist: Weil es kaum Bewusstsein für die Geschichte der Kunstvermittlung gibt. Das *Archiv der Vermittlung*<sup>3</sup> will diesem Desiderat Rechnung tragen. Denn die Geschichte der Kunst- und Kulturvermittlung ist nicht nur reich an Kämpfen für bessere Arbeitsbedingungen und Forderungen nach Ressourcen für die Vermittlung, sondern auch an Strategien und Methoden für die Auseinandersetzung mit Kunst, ihren Institutionen und der Gesellschaft. Nicht zuletzt gibt es mittlerweile auch bereits eine längere Geschichte der kritischen Befragung der eigenen Rolle als Vermittlerin. Für den Aufbau eines Archivs der Vermittlung stellt sich nun die Frage, wie dieses

- 
- 1 Mit dem Konzept des »Unarchivierbaren« beziehen wir uns auf einen Begriff, den Irit Rogoff im Rahmen des Langzeitprojekts »Spectral Infrastructure« von *freethought* geprägt hat.
  - 2 Güleç, Ayşe et al. (Hg.): *Vermittlung vermitteln. Fragen, Versuchsanordnungen und Forderungen von VermittlerInnen im 21. Jahrhundert*, Berlin: documenta studien 2020, S. 6.
  - 3 »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« ist ein Projekt von Büro trafo.K und schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis in Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst Wien. Konzept: Renate Höllwart, Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, Gestaltung: Marie Artaker, Sichtung und Aufarbeitung: Julia Stolba und Katrin Prankl, Programmierung: dada.ninja, Videoaufnahmen Gespräche: Victor Jaschke, Videoschnitt Gespräche: Lia Sudermann, Lektorat: Maria Gruber und Simon Nagy. Projektzeitraum 2020–2023. Gefördert von Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (BMKÖS), Stadt Wien (MA7) und durch das Land Niederösterreich.

Wissen und die Erfahrungen von Vermittler:innen zugänglich gemacht werden könnte. Aber sobald die Entscheidung für eine Historisierung getroffen ist, stellen sich gleich wieder neue Fragen: Wie kann die Geschichte der Kunstvermittlung überhaupt erinnert werden? (Wie) wollen wir historisiert werden? und vor allem, wie können Wissen und Erfahrungen für die Gegenwart und die Zukunft aktualisiert werden?

Und es sind solche und viele andere Fragen, die das kollaborative künstlerische, kuratorische und vermittlerische Forschungsprojekt *Archiv der Vermittlung* initiiert von Büro trafo.K und schnittpunkt begleiten. Von Beginn an war es erklärtes Ziel mit einem Online-Archiv Sichtbarkeit für die Geschichte der Vermittlung herzustellen und gleichzeitig einen Weg zu finden, der eine kritische Befragung der historischen Materialien ermöglicht und die Konzepte, Forderungen und Thesen von Vermittler:innen in der Gegenwart produktiv macht. Der Beitrag skizziert Überlegungen und Herangehensweisen im Aufbau des Archivs der Vermittlung, gibt Einblicke in den Prozess der Arbeit mit dem historischen Material und den Strategien ihrer Aktivierung und Aktualisierung. Die ersten Ergebnisse, die wir hier vorstellen, sind damit eigentlich auch erst der Anfang eines Archivs der Vermittlung.

## Warum ein Archiv der Vermittlung?

Spätestens seit der Forderung nach einer Demokratisierung der Museen, wie sie in den 1970er Jahren unter dem Postulat »Kultur für alle« formuliert wurde, war und ist der Vermittlung die Aufgabe eingeschrieben, neue Besucher:innengruppen an das Museum heranzuführen. Aber was heißt hier Demokratisierung? Längst wird in aktuellen Debatten in der Vermittlung die hierarchische Setzung *für* alle und damit die machtvolle Rolle der Museen als Orte der Wissensordnungen und Definition von Zugehörigkeit problematisiert. Vielerorts geht es um eine Vermittlungspraxis, der es gelingt Besucher:innen in die Definitionsmacht der Institutionen miteinzubeziehen und durch die Arbeit *mit* unterschiedlichen Gruppen und Communities Teilhabe quer zu den Hierarchien der gängigen und vorherrschenden Wissensproduktion herzustellen.

Seit Mitte der 1990er-Jahre entwickelten sich im deutschsprachigen Raum – damals stark von Ansätzen der künstlerischen Institutionskritik und der politischen Pädagogik informiert – Diskurse, Praktiken, Methoden und Konzepte in einem zunehmend international relevanten Feld. Zunächst in Form von selbstorganisierten Vereinen und Initiativen entstanden neue Praktiken der

Vermittlung sowie der kritischen Involvierung von Besucher:innen in Ausstellungen. Sie formulierten ihre Programmatiken und entwickelten Konzepte für Aktionen mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen in der kulturellen Bildung. Diese Ansätze wurden institutionalisiert und sind heute nicht mehr aus Museen und Ausstellungen wegzudenken. Dennoch hat diese Geschichte der Kunst- und Kulturvermittlung bis heute kaum Niederschlag in den Archiven gefunden. Das hat einerseits damit zu tun, dass das Wissen der Vermittlung bisher wenig Anerkennung erfahren hat, und andererseits damit, dass Vermittlung als performatives, kommunikations- und zeitbasiertes Handeln nicht automatisch Niederschlag in der (Kunst-)Geschichtsschreibung findet. Zudem ist das Wissen der Vermittlung oft nicht institutionalisiert, da seine Akteur:innen vielfach aus dem freien Feld, aus selbstorganisierten Kontexten oder in prekären Positionen waren und sind. Über einen Zeitraum von drei Jahren haben wir hinter den Kulissen, in Gesprächen und Veranstaltungen an einem zugleich virtuellen wie physischen, dezentralen und vielstimmigen Archiv der Vermittlung gearbeitet. Das Online-Archiv [archivdervermittlung.at](http://archivdervermittlung.at) versammelt nun digitalisierte Materialien der Vermittlung,<sup>4</sup> das physische Archiv der Vermittlung an der Universität für angewandte Kunst Wien schafft einen Ort, an dem darüber hinaus Wissens- und Handlungsformen der Vermittlung am Beispiel von Objekten und Quellen zugänglich sind.

## Vermittlung archivieren, geht das überhaupt?

Bei jeder Information, bei jeder Verbalisierung, jeder Konfrontation – so wahr, treffend, aufschlussreich, notwendig und wichtig sie auch sein mag – wird ein Rest bleiben, der sich nicht beschreiben, nicht benennen, nicht fassen lässt.<sup>5</sup>

So schreibt Eva Sturm über die Arbeit mit Kunst in der Vermittlung 1995.

Vermittlung ist Beziehungsarbeit. Unabhängig von spezifischen Formaten entstehen in einem bestimmten Zeitraum, an einem spezifischen Ort durch

4 Zunächst vor allem aus Wien, aber zunehmend auch aus Österreich und dem deutschsprachigen Raum, eine Erweiterung ist vorgesehen und in Arbeit.

5 Sturm, Eva: Kleiner didaktischer Begleiter für die Vermittlungsarbeit in Ausstellungen und Museen für moderne und zeitgenössische Kunst, Wien: 1995, S. 13, <https://archivdervermittlung.at/document/127>

das Sprechen und Handeln von Vermittler:innen performative und diskursive Räume, die neue Beziehungen zu oder zwischen Kunst, Orten, Objekten und Menschen potenziell ermöglichen. In der Vermittlung kommen Perspektiven und Inhalte zusammen, die sich ohne Vermittlung nicht begegnen würden. Manchmal als affirmative Aneignung und manchmal gewollt oder ungewollt mit der Anforderung Konflikte auszuhandeln. Das Wissen der Vermittler\*innen entsteht dabei im diskursiven Zwischenraum – in Prozessen zwischen Aneignung, Verhandlung und Auseinandersetzung.<sup>6</sup> Und gerade diese Momente des Zusammenkommens und die damit verbundenen Affekte manifestieren sich nicht in Objekten. Sie entziehen sich der Ordnung und Kategorisierung in einer Archivstruktur. Das Archiv der Vermittlung möchte diesen Widerspruch produktiv machen. Denn, so wie es Nora Sternfeld für ein Para-Museum formuliert: »Möglicherweise liegt gerade im Unarchivierbaren eine ebenso gespenstische wie produktive und progressive Dimension – denn die Konflikte und Affekte lassen sich zwar nicht in Aktenordner oder Archivboxen pressen, aber sie sedimentieren sich doch im Zwischenraum der Dinge, Geschichten und Dokumente, und von dort aus können sie aufbrechen, also aktualisiert werden.«<sup>7</sup>

Gleichzeitig ist der Wunsch, ein Archiv anzulegen eng verknüpft mit dem Anliegen die Geschichte der Vermittlung zu historisieren, um enggeführte, traditionelle Vorstellungen und Narrative über die Vermittlung vielstimmig herauszufordern und Kämpfen um Gleichstellung Sichtbarkeit zu verleihen. Denn die Geschichte der Vermittlung ist auch eine Geschichte der Forderung nach gleichwertigen Arbeitsbedingungen und adäquater Bezahlung in einem weitgehend feminisierten Arbeitsfeld und sie bleibt bis heute aktuell.

## Was sind Materialien der Vermittlung?

So wenig festgeschrieben die Vorstellung darüber ist, was die Arbeit von Vermittler:innen alles umfasst so offen ist die Frage, in welchen Dokumenten und

6 Vgl. Sternfeld, Nora: »Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet«, in: Dies., *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 150.

7 Sternfeld, Nora: »Das Para-Museum und die Gespenster der Infrastruktur«, in: Martina Griesser-Stermer et al. (Hg.), *Widersprüche. Kuratorisch Handeln zwischen Theorie und Praxis (= curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 6)*, Berlin/Boston: De Gruyter 2023, S. 32.

Objekten sich eine Geschichte der Vermittlung manifestieren kann. Die Arbeit mit den Materialien geschieht daher in einem Prozess mit offenem Ausgang, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu formulieren oder Fehlstellen und Asymmetrien in bestehenden Archiven glätten zu wollen. Vielmehr versammelt das Archiv Ergebnisse einer Suche nach Positionen, Erinnerungen, Erfahrungen und Projekte von unterschiedlichen Akteur:innen, die an der Schnittstelle von Kunst, Bildung, Politik und Gesellschaft etwas verändern wollten.

Um ein neues Archiv anzulegen, galt es zunächst Bestände zu finden, zu sichten und zu erschließen. Ein erster Schritt des Projekts war also die Basis für den Aufbau eines Archivs zu legen. Durch persönliche Gespräche mit Vermittler:innen konnten Konzepte, Briefe, Anschreiben, Thesenpapiere, Fotografien, Vermittlungsmaterialien und Dokumentationen aus privaten Schubladen, Ordnern und Schachteln ausgehoben werden, die sonst der Öffentlichkeit verborgen bleiben würden. Parallel dazu wurde damit begonnen, bereits bestehende Archive in Museen und Bildungsinstitutionen zu sichten.<sup>8</sup> Entlang dieser ersten Sichtungen von Materialien wurde schließlich in einem gemeinsamen Prozess in einem erweiterten Team<sup>9</sup> eine dynamische Struktur für das Online-Archiv entwickelt, die Einstiege über Akteur:innen und Themen oder über Archivalien anbietet. Den bisher nicht dokumentierten Wissensformen wird darüber hinaus durch Oral History Rechnung getragen – mit Interviews zu einem Zeitpunkt, zu dem langjährige Akteur:innen noch aktiv sind, ihre eigene Geschichte erinnern und in Hinblick auf ihre aktuelle Bedeutung reflektieren können. Für das Online-Archiv wurden diese Gespräche als Kurzvideos zu Forderungen und Thesen sowie Methoden der Vermittlung neu aufbereitet.

Das Online-Archiv versammelt nicht nur neu zugänglich gemachtes Quellenmaterial, sondern verweist auch auf analoge Archive an unterschiedlichen Orten. Wichtig war hier, im Digitalen ein System der Ordnung zu etablieren, die den Zugriff zur jeweiligen Archivalie in den analogen Archivstrukturen erleichtert. Die Archivalien sind darin entlang der Aufbewahrungsordnung

---

8 Zu diesen zählen etwa die Sammlung und das Archiv des Büro für Kulturvermittlung (derzeit im OeAD) und des mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, das über die Transformation der Institution hinweg historische und aktuelle Materialien zur Vermittlung versammelt, sowie der Vorlass von Heiderose Hildebrand (Schenkung an den /ecm – Studienprogramm für Ausstellungstheorie und -praxis.).

9 Die Struktur für das Archiv sowie die Gestaltung des Online-Archivs wurde in Zusammenarbeit mit Forscher:innen, Vermittler:innen sowie der Gestalterin und dem Programmierer entwickelt.

in den analogen Archiven in Gruppen zusammengefasst, inventarisiert und nummeriert. Das ebenso neu geschaffene analoge Archiv auf der Universität für angewandte Kunst Wien macht schließlich Schenkungen vieler Vermittler:innen längerfristig öffentlich. Die Integration des umfangreichen E.A.R.-Archivs, eine Schenkung von Carmen Mörsch und Nora Landkammer, erweitert die Möglichkeit der Forschung um internationale Perspektiven.

## Wie können Wissen und Erfahrungen für die Gegenwart und die Zukunft produktiv gemacht werden?

Die Erfahrungen, Geschichten und Erzählungen im Archiv der Vermittlung geben keine Antwort auf die Fragen, die es antreibt. Vielmehr möchte das Archiv dazu einladen, sich mit der Komplexität und den Widersprüchen, die Vermittlungsprozessen innewohnen, zu beschäftigen. Die Ordnung im Archiv wider setzt sich der Erzählung über die *eine* Geschichte der Vermittlung, sie folgt einer verzweigten Struktur, die durch gewählte Schwerpunkte zwar Position bezieht und dennoch Raum für Assoziationen, Affekte und Kritik offenhält – immer wieder neue Blickwinkel auf die »Stimmen zwischen Ordnern«<sup>10</sup> herausfordert.

Die erste Zusammenstellung der Archivalien spiegelt die subjektive Auswahl des Projektteams, das Konzept der Kategorisierung und die Methode der Mehrfachnennung von Akteur:innen, Themen und Formaten der Archivalien in der Inventarisierung ermöglicht, dass die Beiträge immer wieder neu geordnet werden können. Die sechs Schwerpunktthemen bieten eine Orientierung über Ansätze und Herangehensweisen aus der Geschichte der Vermittlung und bilden die Grundlage dafür, Thesen, Forderungen, Praxen und Reflexionen von Vermittler:innen in der Gegenwart unter den Gesichtspunkten »Gesellschaft verändern«, »Institutionen öffnen und stören«, »sprechen, widersprechen, nicht entsprechen«, »selber machen, teilhaben«, »greifen, begreifen, sinnlich erfahren«, »Strukturen aufbauen, sich professionalisieren« neu zu perspektivieren. Die fortlaufende Sichtung und Erfassung der Archivalien orientiert sich an der für die Website entwickelten Kategorisierung. Die

10 So auch der Titel der Lecture Performance von Julia Stolba zur Arbeit in den Archiven, aufgenommen bei der Kick-off Veranstaltung zum Archiv der Vermittlung am 5.10.2022 in Wien, <https://archivdervermittlung.at/document/120>

Themenbereiche, die Klassifizierung der historischen Materialien und der Gespräche, Reenactments und Reflexionen sowie die Zitate und Schlagwörter aus den Archivalien ermöglichen es, die Geschichte der pädagogischen Ansätze, selbstorganisierten Strukturen und institutionellen Kontexte nachvollziehbar zu machen und immer neu zu verknüpfen.

## **Wie lassen sich Fragen aus vergangenen Jahrzehnten mit gegenwärtigen in Beziehung setzen?**

Das Archiv anlegen meint im selben Moment schon, dieses wieder durch gegenwärtige Diskurse und aktuelle Anforderungen in der Vermittlung gegenzulesen. Neben dem Sammeln und Aufarbeiten des historischen Materials kann ein Archiv der Vermittlung nicht ohne Perspektiven auf die Gegenwart und die Zukunft gedacht werden. Der Aufbau des Archivs der Vermittlung ist vielstimmig und prozesshaft angelegt. Das Archiv sammelt daher nicht nur die Recherchen aus verschiedenen Beständen, sondern vor allem integriert es Erfahrungen und Reflexionen aus partizipativ angelegten Ausstellungen, Workshops und diskursiven Veranstaltungen. Ein zentrales Element der Aktualisierung sind Reenactments: Künstler:innen und Vermittler:innen werden eingeladen, aus dem entstehenden Archiv ein historisches Konzept auszuwählen, es in ein Workshopangebot zu übersetzen und dieses in Museen und Ausstellungen zu erproben. Die Reenactments durchkreuzen die historischen Materialien mit gegenwärtigen Fragen der Vermittlung, in dem sie Haltungen und Methoden in kollaborativen Versuchsanordnungen in Hinblick auf emanzipatorische Ansprüche nachspüren. Die angewandte Strategie des Reenactments meint hier nicht die affirmative rückwärtsgewandte Wiederaufführung von Konzepten, sondern vielmehr eröffnet sie einen Raum für die kritische Auseinandersetzung damit. Ausgehend von der Arbeit am konkreten Material entstehen diskursive und performative Neuaneignungen, die sich teils in neue Materialien übersetzen. Im Archiv der Vermittlung markieren sie Reflexionen aus Prozessen des Lernens und Verlernens. Hier kommen aktuelle Fragestellungen der kritischen Vermittlung im antidiskriminatorischen Umgang mit Konzepten der Teilhabe, Diversität, Kolonialität und vielen Themen mehr zu Tage. Ähnlich bzw. in Anlehnung an die Praxis von Preenactments, die Oliver Marchart als »künstlerische Vorwegnahme eines kommenden politischen Ereignisses«

beschreibt,<sup>11</sup> haben die Reenactment-Workshops das Potential in sich angelegt, zukünftige Positionen, Strategien und Methoden zu imaginieren, die die Vermittlung an der Schnittstelle von Kunst, Politik und Gesellschaft in einem radikaldemokratischen Sinne verändern.

In den interaktiven Ausstellungen wurden Konzepte, Dokumentationen und Thesen für die Arbeit mit Besucher:innen aufbereitet ebenso wie Leihgaben organisiert, die ansonsten nicht zugängliche Quellen und Objekte aus den Archiven in ihrer materiellen Dimension zeigen. Im Zentrum stand die Aufarbeitung österreichischer Vermittlungsgeschichte sowie der Aufbau einer translokalen Perspektive. Die Vermittlungsprogramme eröffneten einen Raum, sich mit den historischen Materialien diskursiv und performativ aus der Perspektive der Gegenwart auseinanderzusetzen. Simon Nagy beschreibt die Erfahrungen so: »Diese zahlreichen und grundverschiedenen Workshops hatten eine Sache gemeinsam: Sie alle führten enorm schnell zu unerwartet intensiven und unerwartet vertrauensvollen Diskussionen über unsere Arbeit als Vermittler:innen. Ganz gleich, ob kollaboratives Schreiben über Gemälde, die Verknüpfung ethnologischer Sammlungen mit privat gesammelten Alltagsgegenständen oder das Suchen von Zeichen im öffentlichen Raum auf der Agenda standen: An irgendeinem Punkt tauchten in jedem dieser Settings Fragen auf, die die Teilnehmer:innen in ihrer gegenwärtigen Vermittlungsarbeit als virulent empfanden, ebenso wie Reflexionen über die Verhältnisse, in denen wir diese Arbeit verrichten.«<sup>12</sup>

## Was bleibt? Was fehlt? Was tun?

Das Ergebnis des dreijährigen Projekts *Archiv der Vermittlung* ist der Anfang eines Archivs der Vermittlung. Praktisch bietet das Archiv einen ersten dezentralen Einblick in die Geschichte der Vermittlung auf mehreren Ebenen. Neben dem Aufbau eines analogen Bestands mit teils neu produzierten Materialien wurden aus privaten und institutionellen Archiven spezifische Materialien aus kuratorischer und vermittlerischer Perspektive ausgewählt, digitalisiert und

11 Vgl. Marchart, Oliver: »Public Movement. The Art of Pre-Enactment«, in: ONCURATING 54 (2022), <https://on-curating.org/issue-54-reader/public-movement-the-art-of-pre-enactment.html> (Zugriff am 10.04.2025).

12 Vgl. Nagy, Simon: »Zwischen den Archivalien die veränderbare Gegenwart. Über das Archiv der Vermittlung«, in: neues museum 24/1-2, Wien: 2024, S. 54–57.

für das Online-Archiv aufbereitet. Soweit der Beginn, der Geschichtsvergessenheit über die Vermittlung entgegenzuwirken mit dem Ziel, das Wissen und die Erfahrungen von Vermittler:innen zugänglich zu machen und Prozesse der Reflexion und Aktualisierung anzustoßen. Was konkret alles aus einem Archiv bzw. aus seinen Materialien gelernt und verlernt werden kann, bleibt offen. Das Archiv bietet eine Ressource für immer neue und andere zukünftige Geschichten, Konzepte und Positionen – es will herausgefordert werden.

Der Prozess des Aufbaus eines Archivs der Vermittlung erwies sich als Raum für Vermittler:innen, sich über ihre Praxis, Erfahrungen und Konflikte austauschen zu können. Die zahlreichen Gespräche mit Schenker:innen und Institutionen, die Archive der Vermittlung verwalten, vor allem das partizipative Programm mit seinen unterschiedlichen Vermittlungsformaten, förderten die Vernetzung im Feld zwischen Vermittler:innen aus Museen, freiberuflichen Vermittler:innen und Gruppen sowie Künstler:innen und Forscher:innen. So agiert das Archiv der Vermittlung auch als notwendiges Werkzeug für Vernetzung und Vergemeinschaftung von Positionen, Kritik und Forderungen. Es stellt die Fragen »Was bleibt? Was tun? Was fehlt?« an alle, die an der Schnittstelle von Kunst, Vermittlung, Politik und Gesellschaft daran arbeiten, in bestehende Verhältnisse mit und durch Vermittlung in Museen, Ausstellungen, in der Schule oder im öffentlichen Raum zu intervenieren. Das Archiv ist in die Zukunft gerichtet, es entsteht in einem dynamischen Prozess, der Vergangenes aktualisiert und auf eine Weise ordnet, die offen bleibt und ständig erweitert werden muss. Seine Archivalien haben unterschiedliche Besitzer:innen, sein fragmentarisches Wissen und seine (un)heimlichen Fragen gehören allen.



# 11. Kann das koloniale Archiv herausgefordert werden?

## Grüfte, Gräber, Grabdenkmäler in der Berliner Nikolaikirche

---

Suy Lan Hopmann

### Das Potenzial der Museen

Seit November 2023 arbeite ich als Kuratorin des Museums Nikolaikirche bei der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Über die Möglichkeit, im Rahmen der Konferenz *Das radikaldemokratische Museum (revisited)* über unterschiedliche Projekte miteinander ins Gespräch zu kommen, darüber zu streiten und gemeinsam um Lösungen oder neue Perspektiven zu ringen, habe ich mich sehr gefreut. Ich muss gestehen, dass mir das im Museumsalltag leider viel zu häufig fehlt: nicht nur in den Angeboten für das Publikum, sondern auch für uns als Museums-Mitarbeiter:innen. Und das, obwohl mir das Potenzial von Museen, Räume für genau dieses gemeinsame Denken, Streiten, Geschichten erzählen und Utopien spinnen, immer besonders erschien – und einer der Hauptgründe ist, warum ich dort arbeite und immer arbeiten wollte.

### Der Streitwert öffentlicher Würdigungen<sup>1</sup>

Die Frage, die ich heute mitbringe und über die ich gerne gemeinsam nachdenken – vielleicht auch streiten – die ich aber sicherlich gerne irgendwie utopisch beantworten möchte, ist: Wie gehen wir mit Würdigungen von Personen

---

1 In Anlehnung an: Dolff-Bonekämper, Gabi: Der Streitwert der Denkmale, Berlin: Urbanophil 2021.

in öffentlichen Räumen um, deren Lebenswerk von Teilen der Gesellschaft als problematisch oder gar untragbar angesehen wird?

Ausgangspunkt sind die öffentlichen Debatten über Denkmäler, Straßennamen und andere Formen öffentlicher Würdigungen, die in den letzten Jahren an Intensität gewonnen haben. Besonders durch die weltweiten Black Lives Matter-Proteste im Jahr 2020, ausgelöst durch den Mord an George Floyd, erfuhr die Diskussion um den Umgang mit belasteten Symbolen und Erinnerungsorten eine neue Dynamik. Als Kuratorin war ich wiederholt in solche Debatten eingebunden, sei es im Museum am Rothenbaum in Hamburg<sup>2</sup> oder aktuell im Museum Nikolaikirche in Berlin. Besonders intensiv hat es mich als Referentin für die Dekolonisierung Hamburgs bei der Frage beschäftigt, wie in Zukunft mit dem vermutlich größten Bismarck-Denkmal der Welt im Hamburger Stadtteil St. Pauli umzugehen sei.<sup>3</sup>

In meinen unterschiedlichen Funktionen musste ich beobachten, dass institutionelle Reaktionen oft nur punktuell und unkoordiniert erfolgen – und häufig erst dann, wenn öffentlich Kritik geübt wird. Allerdings führen die Maßnahmen, die im Anschluss ergriffen werden, nur selten zu nachhaltigen – oder dauerhaften – Veränderungen am Objekt.

## Was tun, wenn Würdigungen problematisch sind?

Wie können wir also mit umstrittenen Denkmälern und Würdigungen umgehen? Die Stadt New York hat 2017 eine Kommission ins Leben gerufen, die Empfehlungen für den Umgang mit kontroversen Denkmälern erarbeitet hat. Ihr Bericht von 2018 bietet wertvolle Anknüpfungspunkte für die Vorbereitung einer Entscheidung.<sup>4</sup> Ich möchte an dieser Stelle die in meinen Augen drei wichtigsten Vorarbeiten einer Entscheidung herausgreifen:

- 
- 2 z.B. Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt. kein Datum, <https://markk-hamburg.de/veranstaltungen/der-riss-zwischen-den-loewenfuessen/> (Zugriff am 29.12.2024).
  - 3 Behörde für Kultur und Medien Hamburg. kein Datum, <https://www.hamburg.de/politik-und-verwaltung/behoerden/behoerde-fuer-kultur-und-medien/themen/koloniale-erbe/entwicklung-hamburger-bismarck-denkmal-110434> (Zugriff am 29.12.2024).
  - 4 Mayoral Advisory Commission on City Art, Monuments, and Markers: »Report to the City of New York, January 2018«, weitere Informationen auf der Webseite: <https://www.nyc.gov/site/monuments/index.page> (Zugriff am 29.12.2024).

1. **Wissenschaftliche Analyse:** Eine kritische Aufarbeitung des Lebenswerks der gewürdigten Person, des Entstehungskontexts der Würdigung, des künstlerischen wie kunsthistorischen Werts sowie ihrer Rezeption und Wirkung.
2. **Klärung des Handlungsspielraums:** Analyse rechtlicher und finanzieller Rahmenbedingungen sowie der Eigentümer:innenschaft.
3. **Evaluation aktueller und zukünftiger Bedeutung:** Einbeziehung betroffener Gruppen, Expert:innen und der Öffentlichkeit, um die heutige Wahrnehmung und mögliche Funktionen der Würdigung, insbesondere für Gegenwart und Zukunft, zu bewerten.

Insbesondere Museen bieten institutionell interessante Mittel, solche Prozesse zu begleiten oder sogar aktiv zu gestalten. Zu diesen Möglichkeiten zählen etwa die unterschiedlichen Möglichkeiten zu forschen, im Rahmen von Ausstellungen mit externen Expert:innen und zivilgesellschaftlichen Akteur:innen zu kooperieren und eine breite Öffentlichkeit zu erreichen. Auch können Museen die neu gewonnenen Erkenntnisse archivieren und dadurch bestehende Narrative für Gegenwart und Zukunft verändern. Leider werden diese und weitere Potenziale der Museen bisher noch nicht ausgeschöpft. Darüber hinaus dauern die wenigen Prozesse, die dazu in Gang gesetzt werden, viel zu lange, weil es an einem systematischen Vorgehen und entsprechenden Ressourcen in Politik, Verwaltung und erinnerungskulturellen Institutionen mangelt.

## Koloniale Personenwürdigungen im Museum Nikolaikirche in Berlin

Ich möchte meine Überlegungen an einem aktuellen Beispiel erläutern. Die Berliner Nikolaikirche liegt im historischen Zentrum Berlins und markiert mit ihrer Entstehung um 1230 den Beginn der städtischen Geschichte. Heute ist sie einer von acht Standorten der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Der symbolische und öffentliche Wert der Nikolaikirche zeigt sich in der Einbindung in zentrale stadtgeschichtliche Erzählungen. Ein prominentes Beispiel hierfür sind die Jubiläumsfeiern Berlins im Jahr 1937 und 1987. Auch die erste Berliner Stadtverordnetenversammlung kam hier 1809 zusammen – und zwei Jahre nach dem Mauerfall, im Jahr 1991, das neue Gesamtberliner Abgeordnetenhaus.

Als ältestes Kirchengebäude der Stadt war die Nikolaikirche nicht nur ein zentraler Ort des religiösen und gesellschaftlichen Lebens, sondern diente über Jahrhunderte auch als Begräbnisstätte der städtischen Eliten. Diese

Funktion macht die Kirche zu einem Archiv materieller und ideeller Überreste der Berliner Oberschicht. Über die Jahrhunderte wurden hier zahlreiche Gräber angelegt, die das Leben und Wirken prominenter Persönlichkeiten darstellen. Auffallend ist insbesondere die Betonung von Macht, Reichtum und sozialem Status in der Gestaltung der über 200 Gräfte, Gräber und Grabmäler.

Die Biografien der in der Nikolaikirche gewürdigten Personen verdeutlichen die sozialen, politischen und kulturellen Dynamiken ihrer Zeit und spiegeln auch die kolonialen Verflechtungen Berlins wider. Diese Aspekte sind jedoch bislang lediglich ansatzweise erforscht. Als Beispiel sei hier das Grabmal von Carl Constantin von Schnitter (1657–1721) genannt, dessen Tätigkeit als Ingenieur und Festungskommandant in der brandenburgisch-preußischen Kolonie Groß Friedrichsburg nicht nur auf die Verbindungen zwischen Berliner Geschichte und dem europäischen Versklavungshandel hinweist, sondern ebenfalls verdeutlicht, dass das Archiv der Nikolaikirche auch als ein koloniales Archiv betrachtet werden kann.

Aber wie sollte mit solchen Archiven heute und in Zukunft umgegangen werden? Welche Ansätze bieten sich an, um großformatige Würdigungen von Personen wie Carl Constantin von Schnitter in öffentlich zugänglichen Räumen kritisch zu hinterfragen? Ist es möglich, Denkmale herauszufordern, sie zu verändern oder durch alternative Narrative neu zu interpretieren?

## **Carl Constantin von Schnitter und die kolonialen Verflechtungen der Nikolaikirche**

Carl Constantin von Schnitter war zwischen 1683 und 1685 als Bauingenieur und Interimskommandant eine bedeutende Figur der Brandenburgisch-Afrikanischen Kompanie (BAC). Diese handelte vor allem mit versklavten Afrikaner:innen. Schätzungen zufolge wurden mindestens 22.750 Menschen durch die BAC oder ihre Nachfolgeorganisation, die Brandenburgisch-Afrikanisch-Amerikanische Kompanie (BAAC), verschleppt. Der Hauptstützpunkt der Kompanie lag in Groß Friedrichsburg im heutigen Ghana, wo Angestellte, Einheimische und versklavte Menschen das steinerne Fort errichteten.

Später entstanden weitere befestigte Stützpunkte in Akwidaa, Takoradi und Taccrama.<sup>5</sup>

Im Museum Nikolaikirche wurde dieser Teil des Lebens von Carl Constantin von Schnitter bis 2022 kaum thematisiert. Auf der Infotafel fanden sich trotz des prominenten Orts und der Größe der Grabinschrift lediglich sein Name und seine Lebensdaten. Im Audio-Guide wurde seine Tätigkeit als Festungskommandant an der afrikanischen Westküste zwar erwähnt, weiterführende Informationen zur Bedeutung von Groß Friedrichsburg für den brandenburgischen Versklavungshandel gab es jedoch nicht. Die materielle Würdigung seiner Person in der Nikolaikirche stand also in einem deutlichen Kontrast zu einer fehlenden Kontextualisierung der historischen Verstrickungen von Carl Constantin von Schnitter.

## Kritik aus der Öffentlichkeit

Diese fehlende Kontextualisierung wurde im Mai 2021 öffentlich von zivilgesellschaftlichen Gruppen, insbesondere Berlin Postkolonial, kritisiert. So schrieb unter anderem der Berliner Tagesspiegel: »Der Verein Berlin Postkolonial fordert einen anderen Umgang mit dieser Geschichte. ›Das ist bisher kein Schulstoff, sagt Kopp. Es gebe online ein Wissensquiz für Schüler:innen, darin wird gefragt, was Carl Constantin von Schnitter von Beruf war. Antwortmöglichkeiten: Kommandant, Musikanter, Komödiant. Für Kopp ist es ein typisches Beispiel für die weiße Ignoranz gegenüber dem in der Kolonialzeit verursachten Leid und dem Unrecht.«<sup>6</sup>

5 Aus dem internen Recherche-Dossier »Carl Constantin von Schnitter und koloniale Netzwerke Berlins im 17. und frühen 18. Jahrhundert« von Annika Bärwald. Es entstand im Rahmen eines Rechercheauftrags vom Stadtmuseum Berlin in Kooperation mit »Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt«, das im Frühjahr 2024 in Auftrag gegeben wurde.

6 <https://leute.tagesspiegel.de/mitte/intro/2021/05/26/172706/> vom 21.05.2021 (Zugriff am 29.12.2024). Gemeint ist Christian Kopp, Historiker, Ausstellungsmacher und Aktivist sowie Vorstandsmitglied bei Berlin Postkolonial. Außerdem vertrat er den Verein als Leiter der Teilbereiche »Geschichte[n]« und »[Re]Präsentationen« im Verbundprojekt »Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt«.

## Chronologie des Umgangs: zusätzliche Infotafeln (2022)

Wie die meisten Institutionen, traf die öffentliche Kritik auch das Stadtmuseum Berlin unvorbereitet. Es mangelte an geeigneten Strukturen, Ressourcen sowie einer fundierten Idee, wie mit der Situation systematisch umgegangen werden könne. Denn das Grab von Carl Constantin von Schnitter war lediglich eines von zahlreichen in der Kirche. In der Konsequenz reagierte das Museum exemplarisch für viele Einrichtungen, die mit der belasteten Geschichte ihrer Gebäude, Büsten und Denkmale konfrontiert werden. Es wurde eine zusätzliche Informationstafel mit den fehlenden Informationen aufgestellt.

Allerdings wurde der Text für die zusätzliche Tafel nicht von den Mitarbeiter:innen des Stadtmuseums allein, sondern im Rahmen des Verbundprojekts *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt*<sup>7</sup> verfasst, um auch externe Expert:innen und zivilgesellschaftliche Akteur:innen im Sinne der New Yorker Empfehlungen einzubinden. Das Modellprojekt *Dekoloniale* wurde 2020 von einer Reihe von Akteur:innen ins Leben gerufen, darunter Berlin Postkolonial e.V., der Berliner Entwicklungspolitische Ratschlag (BER) e.V., Each One Teach One (EOTO) e.V., die Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V. und die Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa. Die Stiftung Stadtmuseum Berlin ist Kooperationspartnerin im Projekt. Übergeordnetes Ziel der Arbeit ist es, den schon lange geforderten Perspektivwechsel in der Erinnerungskultur rund um die deutsche Kolonialgeschichte zu ermöglichen: Der Fokus soll auf den Betroffenen und den Gegner:innen von Kolonialrassismus und Ausbeutung liegen – und nicht länger auf den kolonialen Akteur:innen.

Seit 2022 ergänzt die vor dem Grabmal von Carl Constantin von Schnitter aufgestellte Tafel die vorhandenen Informationen. Mehr als ein Jahr dauerte es, auf den Umstand der kolonialen Verflechtungen seines Lebens hinzuweisen und damit die Problematik des Grabmals zu verdeutlichen. »Visuell gerecht«<sup>8</sup> ist die Maßnahme jedoch noch lange nicht. Das Schild vermag der Größe und Bildgewalt des Grabmals so gut wie nichts entgegenzusetzen. Trotzdem endet in der Regel die Auseinandersetzung mit umstrittenen Würdigungen mit dem Anbringen eines zusätzlichen Schildes.

7 Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt. kein Datum, <https://www.dekoloniale.de/de> (Zugriff am 29.12.2024).

8 Vgl. Nixon, Christopher A. (Hg.): *Visuelle Gerechtigkeit* (= kritische berichte 52, 2023, Nr. 2), Heidelberg: Arthistoricum 2024.

Abb. 1: Das Grabmal von Carl Constantin von Schnitter mit neuen Infotafeln



Foto: Suy Lan Hopmann

## Chronologie des Umgangs II: Wissenschaftliche Recherchen (2024)

Jedoch nicht in diesem Fall. Geschuldet ist dies dem Umstand, dass sich das Stadtmuseum der mehrjährigen Zusammenarbeit im Verbundprojekt *Dekoloniale* verpflichtet hatte. Dies veranschaulicht die Notwendigkeit einer langfristigen Zusammenarbeit mit Expert:innen und zivilgesellschaftlichen

Akteur:innen, die alternative Perspektiven auf erinnerungskulturelle Orte einbringen können.

Die Zusammenarbeit sah vor, im November 2024 eine gemeinsame Ausstellung zu eröffnen. Und so begann 2023, zwei Jahre nach der öffentlich geäußerten Kritik sowie ein Jahr nach dem Aufstellen der neuen Infotafel, eine umfassendere Auseinandersetzung mit Schnitters Rolle und dem kolonialen Kontext seines Wirkens. Zu Beginn des Jahres 2024 wurden mehrere wissenschaftliche Rechercheaufträge vergeben. Ziel dieser Aufträge war zum einen die umfassende Dokumentation der historischen Bedeutung der Festung Groß Friedrichsburg und der Rolle von Carl Constantin von Schnitter.<sup>9</sup> Zum anderen sollte eine erste Bestandsaufnahme aller Personen und ihrer potenziellen kolonialen Verflechtungen durchgeführt werden, die im Museum Nikolaikirche namentlich genannt werden.<sup>10</sup>

## Fehlende Perspektiven und Widerstandsgeschichten: Das Leben von Jan Kwaw

Im Sinne des Perspektivwechsels war es von zentraler Bedeutung, sich mit den fehlenden Perspektiven und Widerstandsgeschichten zu befassen und Grundlagenforschung zu bisher weniger bekannten Biografien zu betreiben. Die Biografie von Jan Kwaw (um 1670–1730(?)), einem Zeitgenossen von Carl Constantin von Schnitter, spielte dabei eine besondere Rolle und wurde deswegen mit einem eigenen Rechercheauftrag versehen.<sup>11</sup>

Jan Kwaw war ein einflussreicher Händler und Armeeführer der Ahanta und fungierte als mächtiger afrikanischer Handelspartner im kolonialen Handel zwischen Brandenburg-Preußen und dem westafrikanischen Inland im heutigen Ghana. Als Besitzer einer Flotte von Kanus, die die Europäer:innen dringend für den Handel benötigten, und durch den Verkauf von Mais

9 Bärwald, Annika: »Carl Constantin von Schnitter und koloniale Netzwerke Berlins im 17. und frühen 18. Jahrhundert«. Unveröffentlichtes Recherche-Dossier, Stiftung Stadtmuseum Berlin und Dekoloniale 2024.

10 Haeming, Anne: »Koloniale Bezüge der Familien und Einzelpersonen mit Grabstätten | Würdigungen in der Nikolaikirche«. Unveröffentlichtes Recherche-Dossier, Stiftung Stadtmuseum Berlin und Dekoloniale 2024.

11 Weindl, Andrea: »Antikoloniale Netzwerke und Ambivalenzen: Leben und Rezeption von Kone Kpote alias Jan Conny«. Unveröffentlichtes Recherche-Dossier, Stiftung Stadtmuseum Berlin und Dekoloniale 2024.

an das brandenburgisch-preußische Fort Groß Friedrichsburg wurde Kwaw wohlhabend und politisch einflussreich.

Im späten 19. Jahrhundert wurde Kwaw von Kolonialanhänger:innen als treuer Anhänger Brandenburg-Preußens dargestellt. Vermutlich war die Kolonialmacht jedoch stark von seinem politischen und militärischen Einfluss abhängig. Anfang des 18. Jahrhunderts war sein Einfluss möglicherweise sogar so groß, dass er 1716 den letzten Gouverneur der Kolonie, Nicolas de Bois, zur Rückkehr nach Europa zwingen konnte, um selbst die Kontrolle über die Festung zu übernehmen. Als Preußen die Kolonie später an die Niederlande verkaufte, erkannte Kwaw den Handel nicht an. Erst 1724 gelang es den Niederländern, Groß Friedrichsburg einzunehmen. Jan Kwaws Spur verliert sich danach. Es wird jedoch vermutet, dass das Festival Junkanoo (John Canoe) in der Karibik auf seinen Namen und seine Geschichte zurückgeht und darin – im Gegensatz zu seiner Stilisierung als treuer Gefolgsmann Preußens Anfang des 20. Jahrhunderts – eine anticoloniale Deutung erfahren hat.<sup>12</sup>

Damit bieten das Leben und die Rezeption von Jan Kwaw vielschichtige alternative Perspektiven auf koloniale Machtstrukturen. Seine Rolle als einflussreicher Akteur, der die Beziehungen zwischen afrikanischen Gemeinschaften und europäischen Kolonialmächten maßgeblich prägte, verdeutlicht die Bedeutung widerständiger Narrative. Kwaws Geschichte zeigt zudem, wie afrikanische Akteur:innen durch diplomatische und militärische Strategien ihre eigenen Interessen verteidigten und kolonialen Expansionsbestrebungen entgegenwirkten.

Obwohl Biografien wie die von Jan Kwaw von großer Bedeutung sind, werden sie in der deutschen Erinnerungskultur bislang kaum berücksichtigt. Ihre Einbindung in museale Darstellungen bietet die Chance, bestehende Erzählungen kritisch zu hinterfragen und Geschichte umfassender und gerechter zu verstehen.

---

12 Ebd. sowie basierend auf dem Ausstellungstext zu Jan Kwaw von Faheem Hemboum in: »Dekoloniale – Was bleibt?! Eingeschrieben. Kolonialismus, Museum und Widerstand« im Museum Nikolaiirche, Berlin, Laufzeit: 14.11.2024–14.09.2025.

## Chronologie des Umgangs III: Kooperationsausstellung *Dekoloniale. Was bleibt?!* (2024)

Abb. 2: Ausstellungsansicht »Dekoloniale – Was bleibt?!« im Museum Nikolaikirche Berlin



© Stadtmuseum Berlin, Foto: Oana Popa-Costea

So wurde in der Auseinandersetzung mit dem kolonialen Archiv des Museums Nikolaikirche zuletzt die dezentrale Kooperations-Ausstellung *Dekoloniale – Was bleibt?!* eröffnet.<sup>13</sup> In der Ausstellung werden die kolonialen Verflechtungen Berlins an drei exemplarischen Orten im Bezirk Mitte deutlich gemacht – und gleichzeitig mit widerständigen Perspektiven überschrieben. Neben dem Museum als Begräbnisstätte kolonialer Akteur:innen werden auch

13 Stadtmuseum Berlin. kein Datum, <https://www.stadtmuseum.de/ausstellung/dekoloniale-was-bleibt> (Zugriff am 29.12.2024).

das »(post-)koloniale Flächendenkmal« des Afrikanischen Viertels und die »Asiatisch-Pazifischen Straßen«<sup>14</sup> im Stadtteil Wedding sowie der historische Ort der Berliner Afrika-Konferenz von 1884/85 in der Wilhelmstraße 92 thematisiert.

Im Museum Nikolaikirche werden unter anderem acht Lebensgeschichten vorgestellt, die die Themen Macht, Handel, Versklavung und Widerstand beleuchten. Vier der vorgestellten Personen – darunter Carl Constantin von Schnitter – sind als koloniale Akteure direkt mit der Nikolaikirche und dem Stadtmuseum verbunden, während ihnen vier widerständige Schwarze Persönlichkeiten wie Anton Wilhelm Amo, Nana Yaa Asantewaa, Jan Kwaw und Queen Mary Thomas gegenübergestellt werden, die an anderen Orten der Welt Vorbildfunktion besitzen, in Berlin jedoch (noch) nicht gewürdigt werden.

Die öffentliche Ausstellung geht damit einen weiteren Schritt im Umgang mit umstrittenen Personenwürdigungen. Sie macht das bis zu diesem Zeitpunkt generierte Wissen öffentlich zugänglich und lädt die breite Öffentlichkeit dazu ein, sich kritisch mit der Kolonialgeschichte auseinanderzusetzen und über zukünftige Umgangsformen mit dem kolonialen Erbe nachzudenken. Das umfasst neben dem Umgang mit Würdigungen in öffentlichen Räumen auch die Museumssammlungen. So transportieren viele Sammlungsobjekte aus der Kolonialzeit auch kolonialrassistische Denkweisen. Alternative Perspektiven oder Zeugnisse des Widerstands sind dagegen kaum vorhanden. In der Ausstellung im Museum Nikolaikirche sind aus diesem Grund kaum Objekte zu sehen. Die mit dieser Entscheidung verbundenen Fragen werden allerdings transparent gemacht und für Besuchende wie Fachpublikum zur Debatte gestellt.

## Fazit: Was bleibt?!

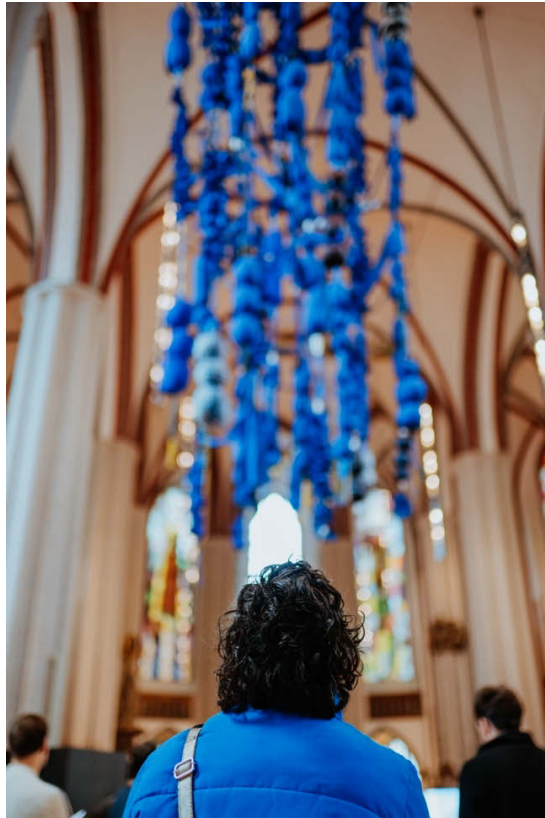
Das Berliner Museum Nikolaikirche bietet als – unter anderem koloniales – Archiv einen einzigartigen Ansatzpunkt, um die Verflechtungen von Stadtgeschichte, Macht und Gewalt sichtbar zu machen. Das Grab von Carl Constantin von Schnitter ist nur eines von vielen Beispielen, die die Verflechtung Berliner Geschichte mit kolonialen Netzwerken verdeutlichen. Die kritische Auseinandersetzung mit den Gräbern und Denkmälern in der Nikolaikirche illustriert grundlegende Herausforderungen im Umgang mit kolonialen Archiven.

---

14 Ebd.

Sie erfordert eine tiefgehende Erforschung der Biografien und Netzwerke, die in den Archiven repräsentiert sind. Außerdem stellt sich die Frage, wie diese Erkenntnisse in einer Weise präsentiert werden können, die öffentliche Debatten anregt und Perspektiven von Betroffenen kolonialer Gewalt einbindet.

*Abb. 3: Ausstellungsansicht »Dekoloniale – Was bleibt?!« im Museum Nikolaikirche Berlin*



© Stadtmuseum Berlin, Foto: Oana Popa-Costea

Die Kontextualisierung von Grabmalern wie dem von Carl Constantin von Schnitter zeigt, wie museale Praxis die Auseinandersetzung mit ko-

lonialen Strukturen fördern und langfristige Perspektiven schaffen kann, wenngleich dies nicht zwingend der Fall sein muss. Es ist von entscheidender Bedeutung, dass der Prozess nicht bei der Generierung und Darstellung von Wissen stehenbleibt, sondern auf eine aktive Aushandlung der Zukunft dieser Würdigungen abzielt.

Im Zeitraum von mittlerweile drei Jahren seit der öffentlich geäußerten Kritik der zivilgesellschaftlichen Gruppen wurden einige Schritte unternommen und im Rahmen musealer Möglichkeiten bearbeitet. Darunter fallen beispielsweise das Anbringen von Zusatzinformationen, die Erforschung der Biografie von Carl Constantin von Schnitter, Jan Kwaw sowie weiterer Personen und die im Jahr 2024 eröffnete Ausstellung *Dekoloniale – Was bleibt?!*. Einiges ist jedoch weiterhin unklar. So wurden etwa die eingangs erwähnten Rahmenbedingungen für potenzielle Änderungen, beispielsweise rechtlicher und finanzieller Natur, noch nicht definiert. Auch ein Kriterienkatalog, der explizit festlegt, ab wann welche Änderungen in Bezug auf welche Aspekte des Museums vorgenommen werden, wurde nicht erarbeitet. Ebenso wenig wurden die damit zusammenhängenden Entscheidungsprozesse definiert. Dies wirft die Frage auf, inwiefern zukünftige, dauerhafte Veränderungen im und am Gebäude, in den Erzählungen sowie im laufenden Betrieb des Museums Nikolai-kirche tatsächlich gewollt sind.

Die New Yorker Kommission hat in ihrem Bericht von 2018 einige Optionen für den Umgang mit umstrittenen Denkmälern dargelegt.

- **Keine Aktion:** Die Würdigung unangetastet lassen.
- **Kontextualisierung:** Permanente Ergänzungen wie Infotafeln oder künstlerische Interventionen.
- **Umgestaltung:** Veränderungen an der Bausubstanz.
- **Relokalisierung:** Verlagerung in ein Depot oder Museum.
- **Neue Denkmäler:** Ergänzung durch alternative Gedenkformen.
- **Entfernung oder Zerstörung:** Vollständige Aufhebung der Würdigung.

Allerdings lässt sich in den vergangenen Jahren eine zunehmende Polarisierung der Debatte um den Umgang mit umstrittenen Würdigungen in öffentlichen Räumen beobachten, die eine differenzierte und reflektierte Auseinandersetzung erschwert. Die Intensität der Diskussionen über Denkmäler oder Würdigungen zeigt, dass mittlerweile grundlegend unterschiedliche Verständnisse von Erinnerungskultur aufeinanderprallen. Geschichte ist multiperspektivisch und transnational; Erinnerung wird stets im Kontext

gegenwärtiger Fragen und künftiger Erwartungen ausgehandelt. Diese Dynamik erfordert eine aktive und permanente Reflexion der Funktion und Bedeutung von Erinnerungsorten.

Können Museen ihre und andere umstrittene Archive herausfordern und ein radikaldemokratischer Raum dieser Reflexion und Aushandlung werden?<sup>15</sup> Ich befürchte: es ist noch ein sehr, sehr weiter Weg bis dahin.

---

15 Im Rahmen der Gesprächsreihe »Zukunftsgespräche. Museum herausfordern« im Volkskundemuseum in Wien haben schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis und ich Antworten auf diese Frage gesucht und die Potenziale des Museums ausgelotet: im Museum als Aufstand (gemeinsam mit MUSMIG – Museum der Migration), im Museum der Untröstlichkeit (mit Araba Evelyn Johnston-Arthur) und im Museum als Commons (mit Martina Griesser-Stermscheg): <https://www.schnitt.org/museum-herausfordern> (Zugriff am 18.01.2025).

## 12. Konflikte hören

### Raumtheoretische Reflektionen zum Streit um Geräusch, Lärm und Stille im und um das *Canadian Museum for Human Rights*, Winnipeg, Kanada

---

Friederike Landau-Donnelly

#### 0. Ein textlicher Trailer

Das Museum ist und war schon immer ein auditiver Raum: manchmal leise, manchmal laut. Schuhe quietschen übers Parkett, Kinder quengeln, Connaissseure tuscheln, manchmal klingt ein Handy und sorgt für gerunzelte Augenbrauen, Geräte zur Regelung der Raumtemperatur surren; kuratierte Geräuschkulissen und Soundscapes füllen Ausstellungsräume durch Klang-Installationen, Besucher\*innenansagen, weitere Infos schallen blechern durch Audio-Guide-Kopfhörer. Obwohl das historisch gewachsene Verhaltensideal der kontemplativen Stille im Museum vorherrscht, ist auditive Hegemonie nicht stabil, permanent oder unhinterfragt.<sup>1</sup> Vielmehr stellen sich Museumsräume als relationale, relative Gefüge aus Stille und Geräusch bzw. Lärm dar. Des einen quälender Lärm mag hierbei des anderen lustvoller Sound sein. Schreiende Babys, schnarchende Tiere, niesende alte Herren, angeregte Diskussionen über kontroverse Werke sind also nicht *per se* ein Problem, sondern liegen im Ohr der Betrachter\*in.

Auch das Ausrufen aktivistischer Parolen gegen problematisches Museums-Sponsoring kann einerseits als solidarischer Warnruf und Wachrütteln gehört werden oder eben als störende Aktion, gegebenenfalls sogar mit rechtlichen Konsequenzen der Anzeige, des Hausverbots etc. Die amerikanische

---

1 Mason, Rhiannon/Sayner, Joanne: »Bringing museal silence into focus: Eight ways of thinking about silence in museums«, in: *International Journal of Heritage Studies* 25 (2019), S. 5–20.

Fotografin Nan Goldin führte jüngst Proteste gegen die New Yorker Museen des Guggenheim und Met an, und klagte lautstark an, dass die Museen über Jahre hinweg Empfänger\*innen großzügiger Spenden der Familie Sackler waren, die mit dem Vertrieb des Opioids *OxyContin* Milliarden US-Dollar verdiente.<sup>2</sup> Zwischen 1999 und 2019 waren ca. 247.000 Menschen in den USA an einer Überdosierung verschreibungspflichtiger Opioide gestorben.<sup>3</sup> Auch in europäischen Museen gab es in den vergangenen Jahren Protest-Aktionen wie in der Tate Britain gegen den Öl-Konzern BP<sup>4</sup> oder dem Pariser Louvre, die performativ als auch vokal waren. Abgesehen von konkreten Protesten mag mensch die Frage stellen, ob Museen nicht schon immer politisch, und damit auch politisch *umstritten* waren. Ist angesichts multipler Krisen die Erwartungshaltung an Museen gestiegen, Kämpfen für gesellschaftliche Gerechtigkeit eine Plattform zu bieten?<sup>5</sup> Ist im Museum Platz für Protestrufe und hitzige Debatten? Ist Stille Ausdruck von friedlicher Koexistenz bzw. Konsens über gesellschaftliche Werte oder eher ein besorgniserregendes Zeichen von Gleichgültigkeit, Stummschaltung oder Unterdrückung?

Angesichts der verschiedentlich gelagerten auditiven Wahrnehmungen von Museumsräumen diskutiert dieser explorative, theoretisch motivierte Beitrag das kontingente Spektrum von Stille hin zu Geräusch/Lärm in einem ausgewählten Museumsraum: dem *Canadian Museum for Human Rights* (CMHR) in Winnipeg, Manitoba, Kanada. In konflikttheoretische Ansätze von Raumproduktion eingebettet,<sup>6</sup> skizziere ich Museumsräume als politische Aushandlungsarenen über gewollte und ungewollte Sounds von (Deutungs)Macht und (Un)Sichtbarkeit multipler Perspektiven. Insbesondere in postkolonialen Siedler\*innenstaaten wie Kanada sind politische Stille und Stimme(n) in Prozesse kollektiven Traumas und der Aufarbeitung kolonialer

2 Walters, Joanna: »Opioid crisis protesters target New York's Guggenheim over Sackler family link« in: The Guardian vom 01.02.2019.

3 [https://www.supremecourt.gov/opinions/23pdf/23-124\\_8nko.pdf](https://www.supremecourt.gov/opinions/23pdf/23-124_8nko.pdf)

4 Mahony, Emma: »Opening Spaces of Resistance in the Corporatized Cultural Institution: Liberate Tate and the Art Not Oil Coalition«, in: *Museum and Society* 15 (2017), S. 126–141.

5 Durgun, Pinar: »Is Protest Really the Problem in Museums? (Imagine) Museums as Places of Dialogue, Collaboration, and Disruption«, in: *Forum Kritische Archäologie* 12 (2023), Theme Issue: Archaeology as Empowerment: For Whom and How? Comments on Scholarly Activism, S. 21–24.

6 Landau, Friederike/Pohl, Lucas/Roskamm, Nikolai (Hg.): [Un]Grounding: Post-foundational geographies, Bielefeld: transcript 2021.

Ausbeutung und Vertreibung sowie jahrhundertelanger (und andauernder!) rassistischer Diskriminierung von indigenen und diasporischen Gemeinschaften eingebunden.

Der Beitrag bewegt sich auf dem rutschigen Terrain agonistischer Raumtheorien, also solcher, die Konflikt und Kontingenz als wichtige Bestandteile von Raumproduktion begreifen.<sup>7</sup> Verortet im Museum kann konfliktorientierte, agonistische Raumtheorie bedeuten, dass Raum für Differenz, Spannung und Widerspruch geschaffen, bewahrt und wertgeschätzt wird.<sup>8</sup> Agonistisches Verhandeln bestärkt – im Gegensatz zu einer konfrontativ-antagonistischen Perspektive, die die Welt in Freund\*in-Feind\*in-Logiken aufspaltet – Begegnungen zwischen Gegner\*innen, die die Freiheit und Gleichheit sämtlicher Parteien respektieren.<sup>9</sup>

Ziel meiner empirisch fundierten Diskussion ist eine erste konzeptuelle Weichenstellung für die Entwicklung einer agonistischen Museumsraumtheorie. Die konkreten Einblicke in das CMHR entstanden im Rahmen des binationalen Forschungsprojekts *Hearing Conflicts (HEARCON) – Unpacking Decolonization in Canadian and Dutch Museum Initiatives via a Audio Paper*,<sup>10</sup> im Rahmen dessen ich mit meinen kanadischen Kolleginnen Sarah E.K. Smith und Kirsty Robertson verschiedene Museen in Kanada und den Niederlanden besuchte und deren auditiven Verarbeitung kolonialer und menschenrechtsbezogener Verbrechen nachspürte.

---

7 Landau-Donnelly, Friederike/Pohl, Lucas: »Towards a post-foundational geography: Spaces of negativity, contingency, and antagonism«, in: *Progress in Human Geography*, 47 (2023), S. 481–499.

8 Cento Bull, Anna et al: »War museums as agonistic spaces: Possibilities, opportunities and constraints«, in: *International Journal of Heritage Studies* 25 (2019), S. 611–625; Landau-Donnelly, Friederike: »Holding Space for Conflict: Unpacking the Multi-scalar Exhibition of Conflict at the Conflictorium — Museum of Conflict, Ahmedabad«, in: *Museum and Society* 22 (2024), S. 51–66; Løgstrup, Johanne: »Museums as Contact or Conflict Zones«, in: *ONCURATING* 50 (2021); Sitzia, Emilie: »Multiple Narratives and Polyvocality as Strategies of Inclusive Public Participation: Challenges and Disruption in the History Museum«, in: *Muséologies* 10 (2023), S. 51–62.

9 Mouffe, Chantal: *Agonistics: Thinking the world politically*, London/New York: Verso 2013.

10 <https://www.ru.nl/en/research/research-projects/hearing-conflicts-hearcon>

## 1. Umstritten vor dem ersten Tag: Das *Canadian Museum for Human Rights*, Winnipeg

Im September 2014 öffnete das *Canadian Museum for Human Rights* (CMHR) in Winnipeg, Manitoba, seine Türen. Das Museum widmet sich der Geschichte von Menschenrechten und erzählt unzählige Geschichten über Menschenrechtsverbrechen sowie Meilensteine der 1948 per UN-Deklaration instituierten universellen Menschenrechte. Das CMHR ist ein massives, mehrstöckiges Gebäude aus Sandstein und Glas, das der französische Architekt Antoine Predock in Anlehnung an die ineinander verschlungenen Flügel zweier (Friedens-)Tauben entwarf. Dieser geschwungene Teil des Gebäudes wird als »Cloud«, Wolke, bezeichnet, und bildet den größten Teil des Museums, das insgesamt über 23.000 qm Fläche, inklusive 4.300 qm Ausstellungsfläche, misst. Das Museum in seiner heutigen Form zeigt – im Vergleich zu seiner Größe – mit einigen Hundert Objekten relativ wenige Artefakte. Eine bekannte Neuanschaffung ist die Installation »trace« der indigenen Künstlerin Rebecca Belmore, die in Erinnerung an über 6.000 Jahre indigenen Lebens auf dem Boden, wo das Museum heute steht, gemeinsam mit Museumsbesucher\*innen ein raumgreifendes Wandwerk aus über 800 handgepressten Ton-Perlen aus lokalen Erden formte.<sup>11</sup> Zudem verfügt das Museum über vielfältige Audio-Objekte wie explizit für das CMHR aufgenommene Videos, Filme und Clips sowie historisches Dokumentationsmaterial und eher implizite Audio-Eindrücke wie die Nutzungsgeräusche technologischer und interaktiver Ausstellungselemente, die Geräusche verursachen. Statt als bewahrenden (H)Ort von Objekten positioniert sich das CMHR als lebendige Plattform für Geschichten, interaktives Lernen und Storytelling.

Das CMHR befindet sich auf dem Land indigener Gemeinschaften im sogenannten Treaty One Territory. Treaty One bezeichnet den Landübernahmevertrag, der 1871 zwischen britischen Siedler\*innen und lokal ansässigen indigenen Gemeinschaften als erste Abmachung (von elf) der Übertragung von indigenem Land an die britische Krone verhandelt wurde. Die indigenen Treaty One Nationen bestehen aus den sieben First Nations der Brokenhead Ojibway Nation, Peguis First Nation, Roseau River Anishinabe First Nation, Sagkeeng First Nation, Sandy Bay Ojibway First Nation, Swan Lake First Nation und der Long Plain First Nation. In Winnipeg, wo das CMHR sich befindet,

---

11 <https://humanrights.ca/news/renowned-canadian-artist-create-major-original-piece-cmhr>

sind vor allem die Anishinaabe (Ojibwe) und Nehiyaw (Cree) ursprüngliche Bewohner\*innen des Treaty One Territory, welches heute als südliches Manitoba bezeichnet wird. Innerhalb der Stadt Winnipeg spielt die konkrete räumliche Position des CMHR an den sogenannten »Forks« eine entscheidende Rolle für kontroverse Diskussionen über das Museum.<sup>12</sup> Der Zusammenfluss der Assiniboine und Red River fungiert seit über 6.000 Jahren als lebhaftes Schnittstelle zwischen wirtschaftlichem Handel mit Fellen, infrastrukturellem Ausbau durch Bahnschienen und sozial-kultureller Begegnung. Das Tal des Red Rivers gilt weiterhin als Geburtsort der Métis First Nation, für die das Wasser, das durch die »Forks« strömt, eine wichtige Lebensgrundlage ist. Das Territorium der Shoal Lake 40 First Nation, die auf einer menschengemachten Insel nördlich der Stadt Winnipeg leben, erlebte kurz vor der Eröffnung des CMHR 2014 eine Überflutung. Neben dieser Naturkatastrophe vollzieht sich menschengemachte Ausbeutung indigener Wasserressourcen seit Anfang des 20. Jahrhunderts und führt seit der Errichtung eines Aquädukts 1919 zu einer räumlichen Verdrängung der Shoal Lake 40 First Nation zugunsten der urbanen Wasserversorgung der Stadt Winnipeg. Von 1997 bis 2021 galt die Empfehlung für Shoal Lake 40, Wasser abzukochen, um es sicher trinkbar zu machen (boil water advisory). Diese drastischen, zeitgenössischen ressourcenbezogenen Ungleichheiten zum Auftakt des CMHR führten zur Gründung des »Human Rights Violations Museum«<sup>13</sup> (Museum der Menschenrechtsverletzungen) von Seiten der Shoal Lake 40 First Nation, das im scharfen Kontrast zum positiv-zelebrierenden Ton des CMHR hinsichtlich seines Umgangs mit indigenen Gemeinschaften steht. Im radikaldemokratischen Diskurs um Museen und deren politische Kritikfähigkeit könnte man beim »Human Rights Violations Museum« von einem Para-Museum sprechen, welches hegemoniale Museumsstrukturen durch strategische Wiederaneignung von Museumsdefinition, -sammlung und -bildung neu interpretiert.<sup>14</sup>

Das CMHR spricht in bekannter kanadischer Manier sowohl im Museumsfoyer als auch auf der Website mehrfach ein sogenanntes *Land Acknowledgement* aus, also eine Anerkennung, dass sich das heutige Museum auf dem ursprünglichen Territorium indigener Gruppen befindet. Die öffentliche Wahr-

12 <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/the-forks>

13 Shoal Lake 40 »Human Rights Violations Museum« highlights water problems | CBC News: <https://www.cbc.ca/news/canada/thunder-bay/shoal-lake-40-human-rights-violations-museum-highlights-water-problems-1.2769067>

14 Sternfeld, Nora: Das radikaldemokratische Museum, Berlin: De Gruyter 2018.

nehmung des Museums schwankt zwischen offizieller Solidaritätsbekundung im Hinblick auf aktuelle Menschenrechtsverletzungen an indigenen Gemeinschaften, die in Winnipeg eine der landesweit höchsten Dichten im urbanen Raum hat, und latenter Indifferenz. Beispielsweise wurde im Jahr 2023 das lokale Protest-Camp »Mercedes« am Fuße des CMHR nach zehn Monaten geräumt, obwohl sich das Museum ebenfalls für die Aufklärung an Morden von indigenen Frauen und Mädchen aussprach.<sup>15</sup> Dies führte nicht nur zur Aufstellung eines weiteren Camps »Morgan«, sondern auch zu einer noch entschiedeneren Positionierung von Aktivist\*innen wie Diane Bousquet: »Wir sind nicht länger die Stimme einer Person, wir sind nicht länger die Stimme einer Bewegung, wir sind jetzt die Stimme von Nationen, als müssen wir das elegant machen und Leute auf dem Weg dahin bilden, aber wir geben nicht auf.«<sup>16</sup> In aktuellen-andauernden aktivistischen Kämpfen für Menschenrechte gibt sich das CMHR also einerseits solidarisch gegenüber Aktivist\*innen, ist aber andererseits auch dem Vorwurf der Heuchlerei und mangelnden Unterstützung ausgesetzt – neben indigener Marginalisierung steht das CMHR beispielsweise in der Kritik, (pro-)palästinensische Stimmen im Museum nicht (laut)stark genug zu repräsentieren.<sup>17</sup>

Bereits lange bevor das Museum 2014 offiziell eröffnete, gab es verschiedene Stimmen und Werte, die im Prozess der Museumsgründung aufeinanderprallten.<sup>18</sup> Schon im Jahr 2000 initiierte der lokale Philanthrop Israel Asper, Steueranwalt und Medienunternehmer, eine Vision des Museums für Menschenrechte. Nach dessen Tod 2003 führte die Familie Asper, deren private Stiftung jüdische und zivile Gemeinschaftsprojekte unterstützt, und maßgeblich zur Realisierung und Finanzierung des Museums beigetragen hat, diese gesellschaftspolitischen Bemühungen fort. Weiterhin erhält das CMHR finanzielle Unterstützung in Millionenhöhe von Bund (100 Millionen kanadische Dollar, CAD), Provinz Manitoba (40 Millionen CAD) und der Stadt Winnipeg (20 Millionen CAD). Spuren von privatem Sponsoring, die in nord-amerikanischen Kultureinrichtungen nicht unüblich sind, schlängeln sich

15 <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/human-rights-museum-landfill-search-support-1.6937655>

16 <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/second-camp-landfill-protesters-1.6911813> (Übersetzung der Autorin)

17 <https://themanitoban.com/2024/03/as-an-ideas-museum-cmhr-is-giving-us-the-wrong-idea/47123/>

18 Busby, Karen/Muller, Adam/Woolford, Andrew (Hg.): *The Idea of a Human Rights Museum, Winnipeg, Manitoba: University of Manitoba Press 2015.*

durch das Museum – etliche Flügel, Räume, und Geländer sind mit Namen von Privatpersonen oder Familien geschmückt, die persönliche finanzielle Unterstützung offeriert haben. Seit seiner Gründung vor gut zehn Jahren hat das CMHR 1,4 Millionen Besucher\*innen, von denen 70% nicht aus Winnipeg kommen, angezogen.<sup>19</sup>

## 2. Konflikte in Museen radikaldemokratisch theoretisieren

Die folgenden Betrachtungen einzelner Ausstellungsräume und deren spannungsgeladener Klangspektren zwischen Geräusch/Lärm und Stille sind in bestehende Museumsforschung zur aktivistischen Rolle von Museen und Kurator\*innen eingebettet.<sup>20</sup> Weiterhin positioniere ich Museen als potentiell konfliktuelle Zonen oder Arenen, in denen politische Werte wie Ungehorsam und Differenz verhandelt werden.<sup>21</sup> Dieses konfliktsensible Verständnis knüpft direkt an radikaldemokratische Überlegungen über das Museum an, die die Beiträge dieses Bandes verbindet.<sup>22</sup> Während die Anwesenheit einer Vielzahl von politisch unterschiedlichen Stimmen oder Geräuschen kein radikaldemokratisches Museum garantiert, mäandert Vielstimmigkeit als radikaldemokratisches (Museums-)Ideal in den Gehörgang. Im Umkehrschluss könnte mensch jedoch fragen, welchen Stellenwert Stille abseits von lautem Protest im radikaldemokratischen Museum hat – (wie) kann intentionale Stille (radikal)demokratisch sein?

Die empirischen Daten, die wir im Rahmen des Projekts *Hearing Conflicts* erhoben, bestehen aus semi-strukturierten Interviews mit Museumsangestellten des CMHR, einer kritischen Analyse von Dokumenten wie Jahresberichten, Pressemitteilungen, Strategiepapieren, politischen Rahmenwerken

19 [https://friendsofcmhr.com/wp-content/uploads/2019/03/CMHR\\_donor-report\\_EN\\_web.pdf](https://friendsofcmhr.com/wp-content/uploads/2019/03/CMHR_donor-report_EN_web.pdf)

20 Janes, Robert R./Sandell, Richard (Hg.): *Museum activism*, Abingdon/New York: Routledge 2019.

21 Landau, Friederike: »[Un]Grounding Agonistic Public Space: Approaching Mouffe's Spatial Theory via Museums«, in: Friederike Landau/Lucas Pohl/Nikolai Roskamm (Hg.), *[Un]Grounding*, Bielefeld: transcript 2021, S. 153–174; Message, Kylie: *The Disobedient Museum: Writing at the Edge*, Abingdon/New York: Routledge 2019; Raicovich, Laura: *Culture Strike: Art and Museums in an Age of Protest*, London/New York: Verso 2021; N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*.

22 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*.

und museumspolitischen Leitlinien wie dem *Canadian Museum Act* (1990). Die für uns wichtigste Datenquelle war jedoch die eigene körperliche Erfahrung im Museumsraum – und das Dokumentieren in Form von Beobachtungsprotokollen, Zeichnungen, Videos, Fotografien und minutenlangen Audio-Clips, die die auditiven Atmosphären der Ausstellungen wiedergeben. Neben der hier entstehenden textuellen Reflektion über das CMHR möchte ich auf unser Audio Paper<sup>23</sup> verweisen (Abb. 1), in dem sich unsere eigenen Stimmen und Beobachtungen mit den (Selbst-)Erzählungen des Museums und jenen Stimmen, die nach wie vor im Museum kaum eine Stimme haben, vermischen.

Abb. 1: QR Code und Link zum Audio Paper  
*Hearing Conflicts in Museums*



Link: <https://uwo.scholaris.ca/items/od9coa90-323d-41cc-b271-e3f98ba2dc40>

Meine Überlegungen orientieren sich entlang der konzeptuellen Achse von Sound und Stille. Diese Achse wird von anderen Faktoren, beispielsweise räumlichen Parametern wie An- und Abwesenheit und Dichte von Dingen und Grenzen, sowie körperlichen und kognitiven Fähigkeiten und kulturell geprägten Wahrnehmungen von Sound geprägt. Stille kann einerseits latent sein oder »by design« kuratorisch, räumlich oder architektonisch

23 In Kooperation mit der Sound-Agentur *Accounts and Records* entstanden: <https://ir.lib.uwo.ca/fimspub/391/>

erzeugt werden.<sup>24</sup> Stille ist nicht mit Abwesenheit von Geräusch als Endzustand gleichzusetzen, beides kann vielmehr durch gezielte künstlerische oder kuratorische Handlungen *produziert* werden. Anders gesagt, weder Stille noch Sound sind je total oder abgeschlossen. Auch Sound/Geräusch/Lärm oder sonst irgendein Klingeln in den Ohren korrelieren niemals direkt oder abschließend mit Anwesenheit, sondern sind relational produziert und rezipiert/gehört. Nochmals anders gesagt sind weder Sound noch Stille jemals neutral, sondern immer in historische, räumliche und kulturelle Verhältnisse eingebettet. Im Hinblick auf historische Menschenrechtsverletzungen und Verbrechen an der Menschheit wie dem Holocaust stößt auch das Sagbare, auditiv Vernehmbare bzw. die Repräsentation von menschlich verursachtem Vergehen bzw. Schmerz an Grenzen des Wahrnehmbaren.

Im Spektrum von Sound und Stille spielt auch Stimme eine wichtige Rolle, die jedoch nicht direkt mit Sound gleichgesetzt werden kann. Wer (wie laut) spricht und wer einen Sound erzeugt oder erzeugen kann, ist ebenfalls stark ressourcen- und positionsabhängig; wer *nicht* spricht, erzeugt weiterhin auch nicht automatisch Stille. Wer spricht, hat nicht immer eine (politische potente) Stimme; nicht alle Stimmen produzieren den gleichen Sound oder die gleiche Lautstärke. In einer konfliktorientierten Diskussion vom Museum ist es also wichtig, eine machtkritische und diversitätssensible Perspektive auf Sound, Stille, Stimme und die Komplexität von Mehrstimmigkeit einzunehmen. Mason und Sayner<sup>25</sup> unterstreichen in diesem Kontext beispielsweise, dass Empfindungen von Stille historisch und kulturell spezifisch bzw. situiert sind und bestimmte Emotionen und Reaktionen auf Kunst und Kulturerbe in Bezug auf Menschenrechte nicht als einheitlich angenommen oder verallgemeinert werden können.

Um Mehrstimmigkeit spezifisch im Museumsraum theoretisch einzubetten, verweist beispielsweise Sitzia<sup>26</sup> auf das Dilemma zwischen angeblicher Neutralität von Museen und dem Plädoyer für die Präsenz mehrerer Stimmen und Narrative im Museum. Sie fragt nach der Priorisierung, *welchen* Stimmen das Mandat und der Raum zu sprechen erteilt wird und welchen eben nicht.

---

24 R. Mason/J. Sayner: Bringing museal silence into focus, S. 5–20.

25 Ebd., S. 17.

26 Sitzia, Emilie: »Multiple Narratives and Polyvocality as Strategies of Inclusive Public Participation: Challenges and Disruption in the History Museum«, in: *Muséologies* 10 (2023), S. 51–62.

Auch Zavadskis und Hildens<sup>27</sup> Analyse über das Museum als Chor bietet ein theoretisches Werkzeug für einen nuancierten Umgang mit Sound/Stille und Konflikt im Museum. Zavadski und Hilden argumentieren, dass Multivokalität Museen ermöglicht, sich von *einer* autoritären Stimme zu lösen und stattdessen verschiedene, teils auch kontroverse Standpunkte und Perspektiven zu einem Thema zu präsentieren. Die als universal erklärten Menschenrechte sind jedoch wesentlich aus einem westlichen Kontext hervorgegangen und spiegeln somit eine Form kultureller und wertgebundener Hegemonie/Stimme wider, die generell umstritten ist, oder streitig gemacht werden kann. Mit Verweis auf Cento Bull et al.<sup>28</sup> differenzieren Zavadski und Hilden weiter zwischen einer Multivokalität, die ihrer Multiperspektivität entleert ist, und somit eher einer konsensverhafteten Multivokalität gleichkommt, und einer Multivokalität mit konfliktueller oder radikaler Multiperspektivität, die die Möglichkeit bietet, verschiedene Perspektiven gleichzeitig zum Ausdruck bzw. zum Klingen zu bringen. Während erstere, eher additive Multivokalität besser ist als gar keine Multivokalität, ist die radikale Multivokalität mit konfliktueller Multiperspektivität für radikaldemokratische Museen relevant, da sie auf ein nicht-konfrontatives, agonistisches Konfliktverständnis aufbaut und eine radikaldemokratische Museums(raum)theorie vorantreiben kann.<sup>29</sup>

Agonismus plädiert, wie oben kurz angerissen – im Gegensatz zu einem eher schematischen und zerstörerischen antagonistischen Konfliktverständnis von Freund\*in und Feind\*in – für ein Offen- und Aushalten von Differenzen unter Gegner\*innen. Im auditiven Museumsraum würde dieser agonistische Ansatz Klangraum für Akteur\*innen, Narrative und Stimmen unterschiedlicher und teils auch widersprüchlicher Perspektiven schaffen, die miteinander ringen und sich nicht ignorieren oder stumm machen wollen, sondern sich gegenseitig sprechen lassen und zuhören. Eine agonistische Multivokalität würde eben *nicht* bedeuten, dass viele oberflächlich divers positionierte Leute immer dasselbe sagen (im CMHR beispielsweise die uneingeschränkte Befürwortung universeller Menschenrechte), sondern, dass auch radikal *andere* Zugriffe, Epistemologien und Narrative zum gleichen Thema zum Vorschein kommen (im CHMR zum Beispiel kritische Perspektiven

27 Zavadski, Andrei/Hilden, Irene: »The Museum as a Choir: Visitor Reactions to the Multivocality at the Humboldt Forum's Berlin Global Exhibition«, in: *Museum and Society* 21(2023), S. 57–77.

28 A. Cento Bull et al.: *War museums*, S. 611–625.

29 C. Mouffe: *Agonistics*.

auf den westlich zentrierten Menschenrechtsdiskurs). Während agonistische Formen der Begegnung Spielregeln unterliegen, die ähnlich universalistisch sind wie die Menschenrechte (nämlich der Respekt und die Einhaltung von Gleichheit und Freiheit für »alle«) und damit rassistische, religionsfeindliche, sexistische, homo- oder transphobe Ansichten ausschließen, schafft Agonismus dennoch Raum für diverse Wissens-, Glaubens- und Lernkulturen.

Abb. 2: Theoretisches Rahmenwerk

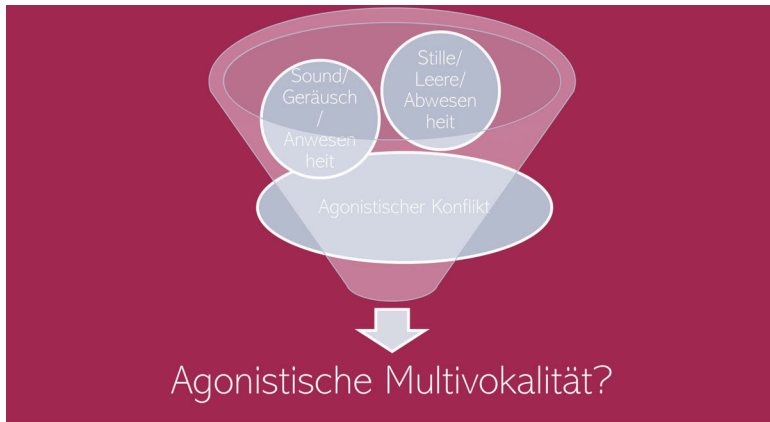


Bild: eigene Darstellung

In einer vorläufigen Theoretisierung fordert agonistische Multivokalität also Lärm und Stille *gleichzeitig* ein bzw. ein Aushalten für Ambivalenzen, dass des einen Lärm (z. B. Proteste, Aufschreie, Ausdruck von Schmerz und Trauma) des anderen unerträgliche Stille sind (z. B. Verleugnung, Passivität, Nichthan-deln), so dass Menschen verschiedenster Hintergründe und Identitäten sich *trotz* Differenzen hören und sprechen lassen können. In Bezug auf die universalisierten Menschenrechte hält ein agonistischer Ansatz Räume offen für Spannungen und Widersprüche zwischen Stimmen, Individuen, Gemeinschaften und Institutionen, die sich für Menschenrechte einsetzen, deren Engagement und Ausdrucksweise hierzu aber extrem unterschiedlich aussehen können. Als familienverwandte Perspektive zum radikaldemokratischen Museum bringen agonistische Praktiken das potenziell emanzipatorische Potenzial des Museums hervor – zum Beispiel durch das Benennen und Hören

von Konflikten in ihrer Vielstimmigkeit; das Stehenlassen ihrer Widersprüche und relativen Unauflösbarkeit (unter der Prämisse, dass sie die Freiheit und Gleichheit aller respektieren); vielleicht sogar das Entwickeln einer Lust auf und für Konflikte.<sup>30</sup>

### 3. Ins Canadian Museum for Human Rights Reinhören

Am 7. Oktober 2023 stehen wir morgens im Foyer des CMHR unter den ersten Gästen und wissen noch nicht, was für ein schrecklicher Tag sich für Menschenrechtsverletzungen entfaltet.<sup>31</sup> Unser Weg windet sich durch gefühlt endlose Galerien, die durch kilometerlange matt erleuchtete alabasterfarbene Rampen, die zwischen den Museumsstockwerken schweben, verbunden sind. Dieser Weg der schrittweisen Erleuchtung bringt Besucher\*innen vom dunklen Erdgeschoss, welches Verbrechen gegen die Menschlichkeit en masse darstellt, nach oben zum *Israel Asper Tower of Hope*, in dem sie einen fast 360 Grad umfassenden, inspirierenden Panoramablick<sup>32</sup> über die Stadt und die »Forks« erhaschen können. Ein kleiner Teil der Aussicht – nach Norden, wo Großteile von Winnipegs indigenen Gemeinschaften leben – ist architektonisch durch eine Feuertür versperrt. Dieser politisch bedeutsame, architektonisch kuratierte blinde Fleck zeigt einen selektiven und (vor-)be-

30 Engel, Antke: »Konflikthafte Komplexität – Konflikt als Impuls und Praxis politischer Veränderung«, in: Brigitte Bargetz/Kreisky, Eva/Ludwig, Gundula (Hg.), *Dauerkämpfe – Feministische Zeitdiagnosen und Strategien*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2017, S. 251–261.

31 Der 7. Oktober 2023 markiert den historisch gewordenen Tag, an dem terroristische Anschläge der islamistischen Hamas auf jüdische Menschen, Orte und Veranstaltungen über 1.000 unschuldige zivile Tote hervorbrachten. Während wir im CMHR an genau diesem Tag der scheinbar klaren Definition von Raphael Lemkin begegnen, wie ein Genozid definiert werden kann (durch kulturelle, biologische und physische Methoden), erlebt die Welt aktuell angesichts des andauernden Krieges in Gaza den Streit darüber, ob es sich in Gaza um einen Genozid handelt. Während der International Court of Justice die »plausible Annahme« attestiert, dass es sich im Gaza-Krieg um Genozid handelt, teilen Staaten wie Kanada, sowie auch Deutschland, diese Einschätzung formal bzw. offiziell nicht (Stand Mai 2025).

32 Dean, Amber/Failler, Angela: »An Amazing Gift? Memory entrepreneurship, settler colonialism and the Canadian Museum for Human Rights«, in: *Memory Studies* 14 (2019), S. 451–465.

stimmten Weg von der Dunkelheit zum Licht bzw. der Erleuchtung über die Relevanz und Allgemeingültigkeit der Menschenrechte.

### 3.1 Konkreter Lärm: *Canadian Journeys*

Auf der CMHR-Website wird der größte Ausstellungsraum des Museums, *Canadian Journeys*, mit dem Slogan »Countless stories, countless journeys«<sup>33</sup> eingeführt. Die Referenz auf die Unzähligkeit von Geschichten, Perspektiven, Stimmen, Erfahrungen suggeriert Pluralismus und Multiperspektivität an allen Ecken und Enden. Beim Betreten des Raumes empfängt uns ein hallenartiger Raum mit einem 29 Meter langen Kaleidoskop an vollgepackten Tafeln und vielfältigen Geräuschen, die man beim Betreten nicht klar hören oder einordnen kann – gedämpfter Sound, viele Stimmen, Nicht-Stille.

Die ›leere‹ Mitte des Raumes zeigt statt Ausstellungsstücken eine interaktive Installation, den sogenannten *Arch of Inclusion*, der mit Lichtanimationen auf Bewegungen von über die Fläche laufenden Füßen oder Rollstuhlrädern reagiert. Die von Besucher\*innen gezeichneten Kreise verbinden sich still, je näher man zusammenkommt. Ob diese imaginierte Verbindung ohne Worte oder Kommunikation funktioniert, bleibt offen – still ist es ja ohnehin nicht in *Canadian Journeys*.

Wir können die unzähligen Geschichten, oft aus Betroffenenperspektive formuliert, eng aufgereiht an den Wänden nachlesen, anschauen und durch individuelles Anklicken von Audio- und/oder Video-Clips nachhören. Es geht um Diskriminierung von chinesischen Migrant\*innen an der Westküste Kanadas, um die Gleichstellung der Ehe, über Femizide an indigenen Frauen und Mädchen (die sogenannten Missing and Murdered Indigenous Women, MMIW-Bewegung), über die »Residential Schools«, die Kinder aus indigenen Familien bis 1996 (!) meist gegen ihren Willen aus ihren Kernfamilien entfernten und im kanadisch-weißen Schulsystem »erziehen« wollten, hin zu gefährdeten indigenen Sprachen sowie historischen und aktuellen Dynamiken der Ausgrenzung von Geflüchteten. Wir hören viele individuelle Stimmen, die berichten, wie Menschenrechte gewahrt oder verletzt wurden. Sie vervielfältigen sich, wenn wir fleißig klicken; sie überlappen und verweben sich, so dass ein auditiver Flickenteppich entsteht. Wir hören viele verschiedene Stimmen (z. B. von Einwander\*innen mit verschiedenen Akzenten, auf verschiedenen Sprachen, mit und ohne musikalische Untermalung etc.),

33 <https://humanrights.ca/exhibition/galleries>

während wir uns eigentlich auditiv auf *eine* Geschichte/Stimme konzentrieren wollen. Sounds bzw. Stimmen, die wir durch bewusstes Anklicken selbst zum Reden erweckt haben, vermischen sich mit den Sound-Entscheidungen anderer Besucher\*innen, die nicht isoliert stattfinden. Neben einer wandfüllenden Video-Installation zu »Residential Schools«, die in visueller und auditiver Endlosschleife läuft und so ein Grundgeräusch im Raum erzeugt, führen weitere indirekte Geräusche der Halle zu einer vielschichtigen Soundscape, die an akustische Überforderung angrenzt – auditiver Overload.

*Canadian Journeys* präsentiert sich als soundintensiv, vielstimmig; das Ergebnis kann von Besucher\*innen als Lärm oder Überladung empfunden werden. Eine Informations- und teils auch Reizüberflutung zwischen Bild, Text, Sound, Information in dem theoretisch großzügig bemessenen Raum, die durch die relativ dicht gedrängten, »unzähligen« Narrative über Erfolge und Misserfolge kanadischer Menschenrechtsgeschichte an den Wänden dargestellt werden. Neben der räumlichen Dichte auf Augenhöhe schweben die alabasterfarbigen Rampen über den Köpfen. Zudem gibt es eine weitere Ebene von digitalisierten Fotografien, die diverse Menschen in/aus Kanada zeigen; sie wechseln in regelmäßigen Abständen und verleihen dem Raum einen dynamischen, aber auch leicht unübersichtlichen Charakter (Abb. 3).

Das Konzept der agonistischen Multivokalität kommt hier (wenn überhaupt) zu Ohren, indem vielen verschiedenen Stimmen Raum gegeben wird. Offensichtlicher ist jedoch die stark *additive* Logik, immer *mehr* individuelle und gruppenbezogene Stimmen und Narrative darzustellen, die jedoch einen ähnlichen Ton anschlagen, um sowohl Erfolgs- als auch Scheiter-Geschichten im Hinblick auf Menschenrechte hervorzubringen – *Canadian Journeys* wirkt wie ein sich immer schneller drehendes Karussell an ähnlichen Perspektiven. Parallel hierzu wird die radikale Unterschiedlichkeit der präsentierten Informationen – wichtige Menschenrechtserfolge neben horrenden Menschenrechtsverletzungen – räumlich nahezu gleichgesetzt und auditiv nicht gewichtet, priorisiert oder irgendwie geordnet. Wir hören, was wir anklicken – eine subjektive Rezeption. Das einheitliche räumliche Format der kleinen Kabinen kriert einen Eindruck des differenzlosen Nebeneinanders, einer eher konsensorientierten Multiperspektivität, wo eigentlich Unterschiedliches ähnlich präsentiert wird. Auditiv werden historische und aktuelle Diskriminierungserfahrungen nicht differenziert; alles bzw. jeder kommt vom Sprechen, wenn wir uns durch Klick dafür entscheiden. *Canadian Journeys* verläuft somit eher im Sinne der konsensualen Multivokalität als der agonisti-

schen Multivokalität – abweichende oder herausfordernde Perspektiven über die universalisierten Menschenrechte können nicht gehört werden.

Abb. 3: *Canadian Journeys*



Foto: Friederike Landau-Donnelly

### 3.2 Konkrete Stille (?): *Breaking the Silence*

Der Ausstellungsraum *Breaking the Silence* thematisiert nach dem eindrucksvollen Raum *Examining the Holocaust* weitere historische und teils auch andauernde Genozide. Auf einem riesigen digitalen Tisch, dem sogenannten »Study Table« werden die menschengemachte Hungersnot der Sowjetunion gegenüber der Ukraine (Holodomor), der Genozid der Tutsi in Ruanda, der Genozid der Rohingya in Myanmar, die Auslöschung von Armenier\*innen in

der Türkei, der Genozid an Jesid\*innen im Irak durch die Terror-Organisation Islamischer Staat und der Srebrenica-Genozid in Bosnien aufgezeigt (Abb. 4). Das Geräusch beim elektronischen Weiterblättern von hellerleuchteten Informationen auf dem »Study Table« klingt hart und knatternd in dem sonst eher stillen und dunklen Raum. Im Vergleich zum unermesslichen Horror, der informativ vermittelt wird, nehmen die Beschreibungen der einzelnen Genozid-Realitäten erstaunlich wenig Raum ein. Im direkten Vergleich mit dem Holocaust, der im Raum vorher sehr detailliert, er- und raumgreifend beschrieben wird, kommt die Frage auf, welcher Genozid welchen und wie viel Raum einnimmt und einnehmen darf bzw. wie viel Stimme und auditives Gewicht wessen Genozide haben. Zudem gibt es einzelne Kabinen auf der einen Seite des Raumes, die die verschiedenen Genozide in Glaskästen erklären und mit Bildern, T-Shirts von Protestgruppen und aktivistischen Zitaten, die die massenhaften Menschenrechtsverletzungen dokumentieren, anschaulich machen. Unter dem Glas können wir jedoch nichts und niemanden hören.

Im Hinblick auf Geräusche, Lärm und Stille präsentiert *Breaking the Silence* eine kuratierte Stille, ein fast intimes Eintauchen in das Video-Archiv mit unzähligen Clips journalistischer Berichterstattung über die auf dem »Study Table« genannten und weitere Genozide und Menschenrechtsverbrechen. *Breaking the Silence* ist ein weiterer Raum mit unglaublich viel (auditivem) Material, welches jedoch vorrangig durch den geschützten Raum des Kopfhörers zu uns dringt – wir können und sollen wählen, wie viel Geräusch/Lärm/Stimme/Stille wir uns hier anhören bzw. wann es »genug« (für uns) ist. Der Raum kann still bleiben, wenn wir die Kopfhörer nicht aufnehmen; wir müssen uns die unzähligen Geschichten nicht anhören. Oder wir können stundenlang bleiben und alles aufsaugen. Welche Form der Multivokalität hier zum Vorschein kommt – also wie viele teils widersprüchliche Narrative, Empfindungen und Reportagen – liegt mehr im Ohr der Besucher\*in als bei *Canadian Journeys*, wo die indirekte Soundscape von vielen Narrativen den Raum durchdringt und unvermittelter an alle Ohren sendet.

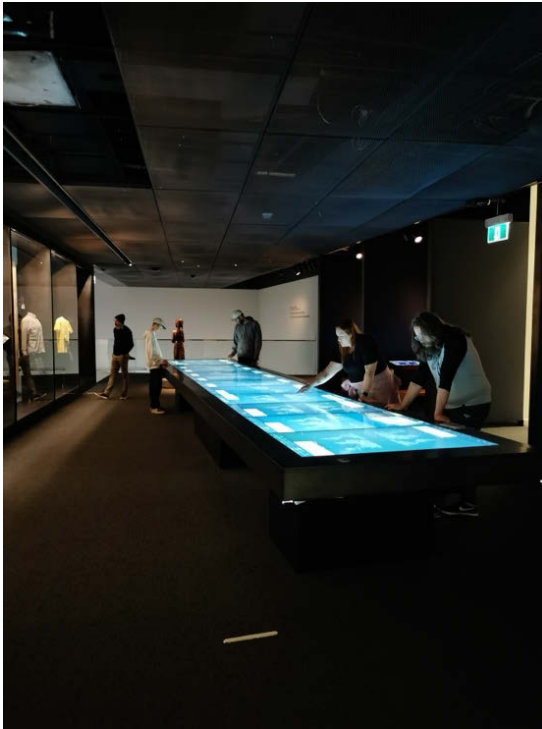
*Abb. 4: Breaking the Silence*

Foto: Friederike Landau-Donnelly

#### 4. Ausblick: Welcher auditive Konflikt bleibt im Ohr?

Am Ende eines erschöpfenden Tages stellen wir fest, dass agonistische Multivokalität, die nicht nur numerisch viele, sondern auch inhaltlich-epistemologisch konfligierende Stimmen präsentieren und zum Klingen bringen will, im CMHR wenig anzutreffen ist. Zwar gibt es eine große und teils bewusst erzeugte, permanente Klangvielfalt, erzeugt durch Videos, Filme, Sprach-Clips und Nutzungsgeräusche interaktiver Ausstellungselemente, aber diese Koexistenz von Stimmen bzw. Geräuschen, stellt sich nicht per se als agonistisch im Sinne von konfliktuell-unterschiedlichen Positionen dar. Mehrere Stimmen im CMHR bringen im Ergebnis eher eine überwältigende Kako-

phonie des Immergleichen hervor statt einer produktiven, vielleicht atonalen Reibung unterschiedlicher Positionen. Eine respektvolle, gegnerische, agonistische Spannung oder auditive Ambivalenz lässt das CMHR vermissen. Kurz: Raum für agonistische Multivokalität ist weniger augenohrenscheinlich. Die Realität der unterschiedlichen Perspektiven – die Nuancen der Debatten, Dilemmata und Widersprüche – drohen im CMHR vor lauter undifferenziertem Geräusch und konsensualer Multivokalität fast unterzugehen. Weiterhin stellt sich die Frage, welchen Lärm, welche Stille, welche und wessen Stimme(n) wir eigentlich im Museum vernehmen. Im Gebäude hören wir die Rufe der Außenwelt nicht. Dabei ist direkt am Fuße des Museums so viel Lärm, Leid, Protest zur Klärung der Morde an indigenen Frauen<sup>34</sup> – wir können die ungeklärten Menschenrechtsverletzungen eigentlich direkt vor den eigenen Füßen und Ohren wahrnehmen.

Am Ende des Museumsbesuchs bleibe ich mit der Frage zurück, wie ich selbst als radikaldemokratisch Forschende in die Paradigmen der universellen Menschenrechte und dem Appell zur Handlungsermächtigung verwickelt bin: Ich soll *etwas* für die Menschenrechte tun, das ist klar, aber *wie* und *wo* das geschehen soll, bleibt mir selbst überlassen. Ist das nun die Möglichkeit für agonistische Selbstermächtigung, für das Hervorkommen verschiedenster Stimmen, auditiver Welten und Wissenskulturen? Oder ist das die ultimative (neo)liberale Responsibilisierung des Museumssubjekts? Das Grübeln im und über das radikaldemokratische Museum geht weiter.

Statt einer abgeschlossenen Analyse oder Bewertung dieses unfassbar polyvokalen Museumsraums biete ich einen poetischen Ausblick angesichts der auditiven Überforderung, die das CMHR hervorruft.

Wolltet ihr uns müde machen? Wir sind doch schon müde  
 Ich will nicht erblassen in der Erwartung meines Empowerments  
 DO SOMETHING NOW!  
 Ich kann dir noch bewundernd zuhören  
 aber ich kann deine Durchsage meiner Anschlussverbindungen nicht hören  
 heiserer Aktivismus  
 Im Glaskasten ist das Überleben dann doch etwas anderes  
 Stimme erheben, Stimme vergeben  
 Stimme verschenken, Stimme versenken, Stimme versengen  
 Was stimmt denn noch? Wer stimmt?

34 <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/human-rights-museum-landfill-search-support-1.6937655>

Wie viele Stimmen können (gleichzeitig) stimmen?

Stimmen verschlimmbessern

Stimmen verbessschlimmern

viele Stimmen verderben die Diversität

diverse Stimmen verderben, wenn man sie nicht sprechen lässt



## 13. Hoffnung kontraintuitiv

### Das ethnographische Studienprojekt an der Schnittstelle zu Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit

---

*Silvy Chakkalakal*

Die Debatte über eine autoritäre Wende und die Krise der Demokratie ist im vollen Gange und dauert schon seit einer Weile an.<sup>1</sup> ›Autoritär‹ bezieht sich dabei sowohl auf rechte Regierungen, an deren Spitzen zumeist sogenannte ›starke Männer‹ stehen, die geopolitisch bestens miteinander vernetzt sind; ›autoritär‹ meint aber auch rechtsmotivierte Eingriffe in öffentliche Diskussionsorte wie Wissenschaft, Museen und Medienlandschaft. Das Konstatieren eines autoritären Turns ist also verbunden mit der Beobachtung, dass sich die öffentliche Sphäre im Umbruch befindet – also jene Orte, in denen politisch gestritten wird und innerhalb derer politische Meinungen gebildet werden. Diesem alltagskulturellen und weiten Verständnis von Öffentlichkeit folgend können so auch die Grenzsphären, in denen sich Alltagskultur, Politik, Wissenschaft und Künste/Kulturleben überlappen, in den Blick genommen werden. Gerade hier werden meines Erachtens die veränderten Dynamiken von Öffentlichkeit in den Reibungen und Austauschbeziehungen zwischen gesell-

---

1 Vgl. zuletzt die Gesprächsreihe »Leben in autoritären Zeiten. Kulturwissenschaftliche Analyse und kulturelle Interventionen«, eine Kooperation zwischen dem Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien und dem Volkskundemuseum Wien. Sie findet im Rahmen des Programms »Through the Dark – Deep Readings. Von Faschismus bis Freund:innenschaft« des Volkskundemuseum Wien statt. Oder auch der Schwerpunkt »Culture Wars« des ZKK – Zentrum Künste und Kulturtheorie Zürich mit unterschiedlichen Veranstaltungen und Arbeitsbereichen; vgl. auch Anna Schwencks Konzept von Flexiblen Autoritarismus, das das Feld Populärer Kultur mit dem Politikfeld verbindet und zeigt, wie gegenwärtige populärkulturelle Formate und Praktiken Autoritarismus normalisieren. Dies.: *Flexible Authoritarianism. Cultivating Ambition and Loyalty in Russia*, London: Oxford University Press 2025.

schaftsanalysierenden Wissenschaften, intervenierenden Künsten und politischem sowie alltagskulturellen Feld sichtbar.

Mein Beitrag folgt Nora Sternfelds weiter Konzeptualisierung von Vermittlung in ihrem Aufruf »Bildung radikalisieren«<sup>2</sup> und nimmt das Schnittfeld von universitärer Lehre und Ausstellungsorten bzw. von Bildung und Museum in den Blick. Eine übergeordnete Fragestellung ist für mich dabei: Wie können wir in diesen andauernd hoffnungslosen Zeiten hoffnungsvoll lehren und vermitteln? Das Marcuse'sche Plädoyer »Weitermachen«, das mir mein Kollege Volker Pantenburg aus den Filmwissenschaften von einem Friedhofsspaziergang aus Berlin schickte (s. Abb. 1), klingt fast schon kontraintuitiv in diesen Zeiten. Kontraintuitivität – und das ist meine zweite Prämisse für diesen Beitrag – möchte ich als eine Art gegenkulturelle Strategie vorschlagen.<sup>3</sup> Dabei zeigt sich auch ein Spannungsverhältnis in der Position des lehrenden und vermittelnden ›Wir‹, von der aus betrachtet ›gegenkulturell‹ keine Position *außerhalb* der vermachteten Bildungsinstitutionen wie Museum und Universität meint und somit eine einfache Unterteilung in Außen und Innen vermeiden will. ›Gegenkulturell‹ meint vielmehr kontraintuitive Strategien und Techniken, die Familiäres, Normalisiertes und Unhinterfragtes defamiliarisiert – *unheimlich* macht – und sich darüber im Klaren ist, dass solche als *gegenhegemonial* verstandenen Praktiken immer wieder selbst Teil der Logiken werden können, gegen die sie sich eigentlich richten.<sup>4</sup>

- 
- 2 Sternfeld, Nora: Das radikaldemokratische Museum, Berlin: De Gruyter 2018, S. 55–70. Nora Sternfeld bezieht sich in ihrer Forderung »Bildung radikalisieren« auf die Vermittlungspraxis im Museum, wobei sie an anderer Stelle auch betont, dass sie die fünf von ihr vorgeschlagenen strategischen Stränge »einer radikaldemokratischen kuratorischen und vermittlerischen Praxis«, nicht institutionenspezifisch oder feldspezifisch definiert, sondern mit Absicht offen formuliert und dass es ihr eher um die gegenkulturelle und kritische Interventionskraft geht.
- 3 Vgl. hier den Beitrag von Ingo Pohn-Lauggas »Aktivierung und Passive Revolution: Die Einverleibung herausfordern« in diesem Band, der entlang einer Lektüre von Raymond Williams die Einverleibung herrschaftskritischer Bildungsinhalte in die Bildungsinstitutionen als Teil von Herrschaft analysiert.
- 4 Ich beziehe mich hier stark auf ein Verständnis von Hegemonie als Familiarisierung und Normalisierung, wie es Stuart Hall in seiner Lektüre Antonio Gramscis diskutiert hat: Vgl. Gramsci, Antonio: Selections from prison notebooks, herausgegeben und übersetzt von Quintin Hoare/Geoffrey Nowell Smith, London: Lawrence & Wishart 2005; Hall, Stuart: »The rediscovery of ›ideology‹, return of the repressed in media studies«, in: Culture, society and the media, New York/London: Routledge 2005, S.

Abb. 1: Grab von Herbert Marcuse in Berlin



Bild: Volker Pantenburg

## Reparativ lehren und lernen in hoffnungslosen Zeiten

Im ersten Teil meines Beitrags werde ich der Frage nachgehen, wie sich Lehre reparativ und hoffnungsvoll gestalten lässt – vor dem Hintergrund einer sich wandelnden Vorstellung von Öffentlichkeit und den damit verknüpften Formen des Politischen. Diesen Wandel, der auch im Boom des Öffentlichen deutlich wird, lässt sich sehr gut an den Veränderungen auf dem Feld der Künste nachvollziehen, beispielsweise in dem nun seit einigen Jahren andauern-

---

52–86; Ders.: »The problem of ideology – Marxism without guarantees«, in: Journal of communication inquiry, 10/2 (1986), S. 28–44.

den Plädoyer, dass die Künste gesellschaftlich wirksam sein sollen.<sup>5</sup> Dieser verstärkte Öffentlichkeits- und Interventionsdruck ist an den Universitäten in der Idee einer Third Mission angekommen. Sie ist auch Zeichen dafür, dass Öffentlichkeit selbst und mit ihr ehemals kritische Formate wie ›Partizipation‹, ›kollaborative Forschung‹ und ›engagierte Wissenschaft‹ bereits Teil der Institution und damit hegemonial geworden sind, und somit auch einer ökonomisierten Logik folgen.<sup>6</sup> Hier deutet sich auch schon an, dass wir es mit unterschiedlichen Konzepten von Öffentlichkeit zu tun haben. Es wird feldübergreifend eine Re-Figurierung des Öffentlichen sichtbar und damit eng verknüpft die Frage nach dem Politischen.<sup>7</sup>

In Anbindung an das Tagungsthema »Das Radikaldemokratische Museum Revisited« möchte ich demnach stark machen, dass gesellschaftliche Wirk-

- 
- 5 Meine Überlegungen zur Transformation des Öffentlichen sind u.a. im Sonderforschungsbereich 1512 »Intervenierende Künste« verortet, in dem ich in mehreren Teilprojekten forsche. Im Laborbereich Künste, Wissenschaften und Öffentlichkeiten gehen wir vor allen Dingen im Teilprojekt Reflexion der Neu-Gewichtung, Ökonomisierung und Normalisierung von Öffentlichkeit nach, sind zudem auch an den konkreten Konflikten interessiert, die sich aus kollaborativen Projekten zwischen Künsten, Wissenschaften und Öffentlichkeiten ergeben. Siehe hier die Dissertationsforschung von Janette Helm: »Intervenierende Künste, konflikthafte Kollaborationen: Aushandlungsprozesse an der Schnittstelle von Wissenschaften, Künsten und Öffentlichkeiten«.
- 6 Vgl. hier Sternfeld, Nora: »Kuratorische Öffentlichkeit unter infrastrukturellen Bedingungen. Wie können wir zusammen handeln in einer Welt, die uns zunehmend isoliert?«, in: Matthias Beitzl/Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.), *Gegenöffentlichkeiten organisieren. Kritisches Management im Kuratieren*, Berlin: De Gruyter 2019.
- 7 Verschiedene Entwürfe einer Re-Figurierung des Öffentlichen setzen sich kritisch mit Jürgen Habermas' einflussreicher Studie »Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft [1962]« (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990) auseinander, in der er ein normatives Verständnis von Öffentlichkeit entwickelt. Zwei zentrale Interventionen seien hier exemplarisch genannt: Nancy Fraser fordert die politische Wirksamkeit normativer Öffentlichkeit zurück, indem sie Habermas' Annahmen gleichberechtigter Bürger\*innen und souveräner Staaten mit ihrem Konzept »transnationaler Öffentlichkeiten« kontrastiert: Fraser, Nancy: »Transnationalizing the public sphere: On the legitimacy and efficacy of public opinion in a post-Westphalian world«, in: Hugh Baxter (Hg.), *Habermas and Law*, London: Routledge 2020, S. 379–402. Eine weitere grundlegende Kritik stammt von Chantal Mouffe, die dem konsensorientierten Modell deliberativer Demokratie ein agonistisches Verständnis entgegensetzt, das auf den produktiven Konflikt divergierender Meinungen setzt, vgl. Mouffe, Chantal: »Deliberative democracy or agonistic pluralism?«, in: *Social research* 66 (1999), S. 745–758.

samkeit und Öffentlichkeit in der Wissenschaft eben nicht nur die Idee der Exzellenzuniversität umgreifen sollte, die das Primat von Drittmittelprojekten genauso wie einen gesteigerten Publikationsdruck beinhaltet. Stattdessen sucht folgender Beitrag nach für diese Zeit eher kontraintuitiven (und somit ›de-familiarisierenden‹) Logiken von sozialer Wirksamkeit und Öffentlichkeit, die meines Erachtens u.a. in der Verbindung der universitären Lehre mit gesellschaftskritischer Forschung liegt. Ausgangspunkt für meine Überlegungen ist dabei meine eigene Praxis im universitären (Aus-)Bildungsbereich.

Beispielhaft möchte ich die Transformationen des Öffentlichen/Politischen entlang des Lehrformats des mehrsemestrigen ethnographisch-kulturanalytischen Master-Studienprojektes diskutieren. Dieses ist noch immer ein zentrales Charakteristikum und eine Art Herzstück der Ausbildung von Studierenden im deutschsprachigen Fach der Empirischen Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie. Im Rahmen des Studienprojektes entwickeln und realisieren die Studierenden ein ethnographisches Forschungsvorhaben, das eng mit aktuellen methodischen und theoretischen Ansätzen und Diskussionen im breiteren kulturanthropologischen Fächerkontext verknüpft ist. Der Forschungsprozess umfasst die Ausarbeitung einer Fragestellung, die Durchführung empirischer Erhebungen sowie die anschließende Auswertung und öffentliche Präsentation der Ergebnisse. Jeder Schritt wird dabei genau reflektiert, begründet und kritisch diskutiert. Dieses Studienformat erstreckt sich zumeist über zwei Semester und ist damit seit der Bologna-Reform um mindestens ein Semester kürzer als im früheren Magisterstudium meiner Studienzeit. Ein zentrales Element dieser Studienform ist seine *Veröffentlichung*: Die studentischen Forschungsergebnisse werden interessierten Öffentlichkeiten etwa in Form einer Ausstellung, einer Publikation, eines Films oder einer Website zugänglich gemacht.<sup>8</sup> Gleichzeitig nehmen die Studierenden an der politischen Sphäre teil – verstanden als Arena der Auseinandersetzung, jenem, was Chantal Mouffe als »das Politische« bezeichnet.<sup>9</sup>

8 Beispiele wie Warneken, Bernd Jürgen et al.: Das Outfit der Wissenschaft. Zur symbolischen Repräsentation akademischer Fächer am Beispiel von Jura, Botanik und Empirischer Kulturwissenschaft. Begleitband zur Ausstellung im Haspelturm des Tübinger Schlosses, Tübingen: TVV 1998 oder Arteaga, Alex/Knapp, Wolfgang/Lindner, Rolf (Hg.): Sensing the Street<sup>3</sup>-sinnliche Dokumentation einer künstlerischen Stadtforschung, Berlin: Verlag der Universität der Künste Berlin 2008.

9 Mouffe, Chantal: »Which Public Sphere for a Democratic Society?«, in: Theoria, 49/99 (2002), S. 55–65; Dies.: On the Political, Routledge: London/New York 2005.

Ich möchte zwei dieser Lehrveranstaltungen vorstellen und entlang dieser Beispiele überlegen, unter welchen Herausforderungen das Lehren und Lernen in politisch belastenden Zeiten steht. Im Oktober 2019 startete am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin das ethnographische Projektseminar »Von Probebühnen und Experimentierlaboren – Ethnographische Erkundungen im Humboldt Labor«, einige Monate vor dem Beginn der Corona-Pandemie. Das Humboldt Labor ist der Ausstellungsort der Humboldt-Universität zu Berlin (HU Berlin) im Humboldt Forum, wobei die HU Berlin eine von vier Institutionen ist, die neben der Stiftung Stadtmuseum Berlin, den Staatlichen Museen zu Berlin mit dem Ethnologischen Museum und dem Museum für Asiatische Kunst und der Stiftung Humboldt Forum die dortigen Ausstellungsflächen bespielt. Die Masterstudierenden begannen ihre ethnographischen Forschungen in der Planungsphase der Ausstellung »Nach der Natur«, die im Herbst 2020 eröffnen sollte und wegen coronabedingten Verzögerungen schließlich im Juli 2021 startete. Wir interessierten uns vor allen Dingen für die Planungs- und Gestaltungsprozesse der Ausstellung in ihren temporalen Praktiken und Konflikten. Der Bau des preußischen Schlosses in Berlin war noch im vollen Gange. Das zweite Master-Studienprojekt »New Publics. Ästhetisch-kollaborative Vernetzungen zwischen Wissenschaften und Öffentlichkeiten« am Institut für Sozialanthropologie und Kulturwissenschaft – Populäre Kulturen der Universität Zürich, das mich zu diesem Beitrag inspirierte, lief zum Zeitpunkt der Tagung »Das Radikaldemokratische Museum Revisited« noch, ist mittlerweile abgeschlossen und die Ergebnisse im Format der Website <https://new-publics.ch/einsehbar>.<sup>10</sup>

Zwei Krisenkomplexe, die in ihrer gesellschaftspolitischen Wirkung nicht voneinander zu trennen sind, hatten gravierende inhaltliche, aber auch strukturelle Auswirkungen auf beide Studienprojekte: Beim HU-Studienprojekt war es der Beginn der Corona-Pandemie und die Schließung der Universität. Der Start des Sommersemester 2020 wurde zunächst verschoben und wir mussten dieses eigentlich höchst interaktive und auf Austausch basierende Lehrformat in den digitalen Raum verschieben. Nicht nur, dass plötzlich alle öffentlichen Einrichtungen und damit auch die Universität mit Beginn des Lockdowns selbst nicht mehr zugänglich waren; auch die Planungsprozesse des Humboldt Labors und des kuratorischen Teams erschienen für uns nun noch schwieriger zugänglich. Zudem eröffnete sich mit der Corona-Pandemie

<sup>10</sup> <https://new-publics.ch/> (Zugriff am 25.04.2025).

ein gesellschaftliches Konfliktfeld, das sich durch das Zusammenkommen von Protesten gegen die staatlichen Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie, die später hinzukommenden Impfproteste und breitere rechte Politiken konstituierte.

In diesem Zusammenhang richteten sich politische Kampagnen gezielt gegen Wissenschaftler\*innen aus dem Spektrum der kritischen Sozialwissenschaften, insbesondere gegen diejenigen Kolleg\*innen, die für einen Schutz von Risikogruppen und vulnerablen Personen einstanden.<sup>11</sup> Der universitäre Auftrag einer sogenannten Third Mission, wissenschaftliche Forschung und ihre Ergebnisse einer gesellschaftlichen Öffentlichkeit verständlich zu vermitteln, entpuppte sich nun plötzlich selbst als ein risikohaftes Unterfangen. Dabei zeigte sich für uns eindrucklich, welches kritische Potenzial Öffentlichkeitsarbeit auch unter ökonomisierten Logiken immer noch besitzt. Dabei ist an dieser Stelle notwendig zu betonen, dass bestimmte Wissenschaftler\*innen und ihre Forschung schon seit langem unter dem Angriff rechtspopulistischer Kampagnen stehen, wie beispielsweise ein transnationaler Blick in die Gender Studies zeigt.<sup>12</sup> ›Corona-Diktatur‹, ›Impfstreik‹ sowie ›Querdenken‹ sind einige der Schlagworte, die unser damaliges Zeitgefühl mitbestimmten, die aber sicherlich das komplexe Gefüge von Wissenschaftsfeindlichkeit und

---

11 Die Angriffe und Gewaltandrohungen gegen die Kolleg\*innen aus der Virologie wie Christian Drosten wurden auch in den Medien besprochen. Aber auch Kolleg\*innen aus dem sozialwissenschaftlichen Kontext erhielten Hassnachrichten und Bedrohungen; vgl. Interdisziplinäre Kommission für Pandemieforschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) (Hg.): Wissenschaften in der Coronavirus-Pandemie. Erkenntnisse, Wissens- und Handlungslücken sowie Schlussfolgerungen für die Vorbereitung auf künftige Pandemien, Bonn: 2022.

12 Zuletzt die politischen Eingriffe in die US-amerikanische Forschungslandschaft: vgl. Ryan, Benjamin/Bendix, Aria: »Trump administration axes more than \$125M in LGBTQ health funding, upending research field«, in: NBC News vom 03.04.2025, <https://www.nbcnews.com/nbc-out/out-news/trump-administration-axes-125m-lgbtq-health-funding-upending-research-rcna199175>. Globalpolitisch gesehen nehmen die Angriffe auf die Gender Studies zu: Graff, Agnieszka/Korolczuk, Elżbieta: Anti-gender politics in the populist moment, London: Taylor & Francis 2022. Im Oktober 2018 wurden den Masterstudiengängen Gender Studies an den Budapester Universitäten, der Central European University (CEU) und der Eötvös-Loránd-Universität (ELTE) die Akkreditierung entzogen, vgl. »Hungary to stop financing gender studies courses: PM aide«, in: Reuters vom 14.08.2018, <https://www.reuters.com/article/world/hungary-to-stop-financing-gender-studies-courses-pm-aide-idUSKBN1KZ1LZ/>.

-leugnung nicht einfach erfassen können.<sup>13</sup> Während des UZH-Studienprojektes, das Ende September 2023 startete, ereignete sich am 07.10.2023 der Terror-Angriff der Hamas auf Israel und die daraufhin beginnende militärische Intervention von Seiten Israels im Gazastreifen. Die nachfolgenden Diskussionen haben in sehr kurzer Zeit auch in der Schweiz zu weiteren und verstärkten Angriffen auf die kritischen Sozialwissenschaften geführt, insbesondere zu einer homogenisierenden Sicht und Delegitimierung der Postkolonialen Theorie insgesamt.<sup>14</sup>

Die Normalisierung des Gefühls von Krise erscheint als ein affektives Spannungsfeld von Resignation/Erschöpfung und Kampfgeist/Mobilisierung zu evozieren. Nicht selten schlug das Pendel in Richtung Hoffnungslosigkeit und Resignation, das Zurückziehen in noch kleiner werdende Zirkel, das bei den Studierenden auch eine Verunsicherung bezüglich ihrer Studieninhalte und deren gesellschaftlicher Rolle auslöste. Dieses spannungsgeladene affektive Kontinuum von Hoffnungslosigkeit und Hoffnung macht derzeit und auch langfristig eine »structure of feeling« aus, um mit Raymond William zu sprechen<sup>15</sup> – und legt damit den Fokus auf die komplexe Beziehung zwischen kollektiven Erfahrungen, kulturellen Ausdrucksformen und gesellschaftlichem Wandel.

## Unaushaltbare Zeiten: Hoffnungslosigkeit und Future/No Future

Dabei ist diese größere figurative Gefühlsstruktur von Hoffnungslosigkeit oder No Future kein Beiwerk oder gar eine Störung unserer Untersuchungsfelder, sondern vielmehr ein zentraler Teil. Wenn man sie als Element des Feldes begreift, schiebt sie sich wie eine Art Vergrößerungsglas über die kulturellen

13 Binder, Beate/Chakkalal, Silvy: »Debatte. Dangerous temporalities. Die unerträgliche Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 16/1 (2022), S. 103–125; vgl. auch Chakkalal, Silvy: »Unbearable simultaneity. On the correlation between mobile objects and people«, in: Boasblogs vom 24.07.2018, <https://boasblogs.org/dcntr/unbearable-simultaneity/><https://boasblogs.org/dcntr/unbearable-simultaneity/?pdf=412>

14 Vgl. Purtschert, Patricia/Lüthi, Barbara/Falk, Francesca: »Der Aufbruch zu einer gemeinsamen Gegenwart«, in: Republik vom 13.05.2024, <https://www.republik.ch/2024/05/13/der-aufbruch-zu-einer-gemeinsamen-gegenwart>

15 Williams, Raymond: *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press 1977, S. 128–135.

Phänomene der Planung, Kuration und Zugänglichkeit, die wir untersuchen wollten. Wie kann man Hoffnungslosigkeit in seiner affektiven Strukturierung konzeptualisieren und erfassen und mit ihr in der Lehre und im Lernen umgehen?

Ernst Bloch entwirft in seinem Werk »Das Prinzip Hoffnung« (1938–1947)<sup>16</sup> die Hoffnungslosigkeit als Affekt und als unaushaltbare Zeit: »Die Hoffnungslosigkeit ist selber, im zeitlichen wie sachlichen Sinn, das Unaushaltbarste, das ganz und gar den menschlichen Bedürfnissen Unerträglich.«<sup>17</sup> Mit Hoffnungslosigkeit als »unaushaltbare Zeitlichkeit« meint Bloch ein statisches Weltbild, das die Möglichkeit von Veränderung ausblendet und in dem Mensch-Sein selbst nicht als Werdeprozess verstanden wird. Hoffnung wird möglich, wenn man den Menschen nicht als ein determiniertes, sondern als ein werdendes Wesen begreift: »Erst mit der Verabschiedung des geschlossenenstatischen Seinsbegriffs geht die wirkliche Dimension der Hoffnung auf. Die Welt ist viel mehr voll Anlage zu etwas, Tendenz auf etwas, Latenz von etwas [...]«. <sup>18</sup> Für die Kulturanalyse der Empirische Kulturwissenschaft, die in den kulturellen Alltagspraktiken der Menschen ein gestaltendes Potenzial sieht, ist der Bloch'sche Ansatz reizvoll.<sup>19</sup> Hoffnung in Kontrast zu Hoffnungslosigkeit sieht Bloch vor allen Dingen im Alltag der Menschen, in den kleinen Tagträumen, im alltäglichen Imaginieren eines besseren Lebens: »Solange der Mensch im Argen liegt, sind privates wie öffentliches Dasein von Tagträumen durchzogen; von Träumen eines besseren Lebens als des ihm bisher gewordenen.«<sup>20</sup> Die Praxis des Tagträumens vereint bei Bloch antizipierendes Denken und Handeln, das wiederum als aktivierende Zukunftsgestaltung verstanden werden kann. Der andere Punkt, der Bloch interessant für eine Kulturanalyse des Alltags macht, ist das Hervorheben des alltäglichen und populärkulturellen ästhetischen Erlebens – also ästhetisches Erleben nicht nur bezogen

16 Ernst Bloch schrieb »Das Prinzip Hoffnung« im US-amerikanischen Exil zwischen 1938 und 1947. Es erschien in der DDR 1954 in mehreren Bänden und 1959 im Suhrkamp Verlag.

17 Bloch, Ernst: Werkausgabe. Band 5. Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 3.

18 Ebd., S. 17.

19 Vgl. Kaspar Maase über Blochs Bedeutung für die Empirische Kulturwissenschaft/ Europäische Ethnologie: Maase, Kasper: »Kap. 3.2 Ernst Bloch: Hoffnung – Begehren – Utopie«, in: Ders.: Populärkulturwissenschaft. Eine Einführung, Bielefeld: transcript 2019, S. 50–54.

20 E. Bloch: Prinzip Hoffnung, S. 3.

auf sogenannte hochkulturelle Kontexte. Aktivierendes Tagträumen wird hier als »ästhetische Interaktion verstanden, bei der eben nicht vorab feststeht, wohin die (Um-)Deutungskraft der Rezipient\*innen führen wird.«<sup>21</sup> Hoffen wird bei Bloch als menschlicher Affekt konzeptualisiert, der in Praktiken des alltäglichen Tagträumens, die Menschen weit macht und über ihre Verhältnisse hinausdenken lässt. Hoffen ist dabei Re-Imagination. Komplementär dazu entwirft er auch die Hoffnungslosigkeit als Affekt: Nämlich als Furcht, als Angst, die den Menschen reduziert und ihn eng macht.

Hoffnung und Hoffnungslosigkeit sind hier nicht als dichotom, sondern als dialektisch zu begreifen. Das bedeutet, beide in ihrer (affektiv-strukturalen) Beziehungsform zueinander zu untersuchen und nicht so sehr als einen zu überwindenden Gegensatz: »Dialektik ist eine Relationsform. Als solche bringt sie Ordnung in die Dinge oder sprengt das Verdinglichte auf, indem sie es als Komplex von Elementen destruiert. Als Verknüpfung von Elementen ist aber schon stillschweigend vorausgesetzt, daß die Dinge erkannt werden und erkennbar sind. Dialektik greift erst auf der Ebene der Reflexion. Sie ist kein Ausdruck von Irrationalität, sondern rationale Methode, Erkenntnis voranzutreiben.«<sup>22</sup>

In der Dialektik Hoffnung/weit/über-sich-hinausgehen vs. Hoffnungslosigkeit/eng/auf-sich-selbst-zurückfallen steckt ein weiterer bewegungstheoretischer Aspekt bei Bloch: über sich hinausgehen-Verbindungen machen und Verbündungen eingehen vs. in der Furcht, auf sich selbst reduziert und zurückgeworfen zu sein: »Der Affekt des Hoffens geht aus sich heraus, macht die Menschen weit, statt sie zu verengen, kann gar nicht genug von dem wissen, was sie inwendig gezielt macht, was ihnen auswendig verbündet sein mag.«<sup>23</sup> »Weit machen« bedeutet dabei nicht nur Erweiterung im Sinne von Verbindungen, sondern auch eine temporale Wirkungsweise in dem Sinne, dass Menschen im Stande sind, über eine als problematisch und zuweilen auch als unerträglich empfundene Gegenwart hinauszudenken und sich eine Zukunft zu imaginieren.<sup>24</sup>

21 K. Maase: Populärkulturforschung, S. 51.

22 Bothner, Roland: »Wider die gängige Meinung, daß Bloch kein Dialektiker sei«, in: Zimmermann, Rainer E./Koch, Gerd (Hg.): U-Topoi. Ästhetik und politische Praxis bei Ernst Bloch, Mössingen-Talheim: Talheimer-Verlag 1996, S. 60–61.

23 E. Bloch: Prinzip Hoffnung, S. I.

24 An dieser Stelle sollte man nicht der Illusion verfallen, dass diese Möglichkeitsräume nur für emanzipatorische Projekten gelten, sondern leider auch und nicht unerfolg-



die gesamte linke Wand des zweiten Ausstellungsraums im Humboldt Labor erstreckt, dient der medialen Übersetzung und Narration von Forschungsansätzen. Im Fokus steht dabei die Verknüpfung zweier thematischer Komplexe: der Krise des Liberalismus und der ökologischen Krise.<sup>25</sup> Auf dieser sind sie nun mit einem eigenen Kapitel zu sehen. Der studentische Beitrag mit dem Titel »Zukunft ist politisch!« greift explizit die Fragen unseres Studienprojekts auf (s. Abb. 3). Die Studierenden reflektieren dabei, wie wissenschaftliche Institutionen, Museen und Ausstellungsräume in die Imagination von Zukünften hineinwirken und sie fordern und praktizieren eine engagierte Wissenschaft, die einen emanzipatorischen Auftrag wahrnimmt.

Abb. 3: Medienwald, Humboldt Labor



Bild: Friedrich von Bose

- 25 Geißler, Andreas: »Nach der Natur. Die Forschungswand als multimedialer und interaktiver Ausstellungs- und Resonanzraum«, in: Heide Barrenechea, Bastian Herbst, Max Illner (Hg.), Nach der Natur/After Nature. Laborbuch zur Ausstellung im Humboldt Labor, Berlin/Zürich: Diaphanes 2024, S. 68–75.

Eine weitere Gruppe wurde von den Gast-Kurator\*innen Franka Schneider und Antonia von Trott eingeladen, einen sogenannten »Empty Space« im Archivbereich der Ausstellung zu kuratieren. Die Studierenden reflektieren in dem Audiobeitrag die Gegenwärtigkeit des universitären Lautarchivs und des Hahne-Niehoff-Archivs in ihrer erinnerungspolitischen Dimension von NS- und Kolonialgeschichte.<sup>26</sup> Doch wir haben es hier nicht nur mit Beziehungsarbeit, sondern auch mit einer kontraintuitiven Praxis zu tun – einem Dazwischen-Treten der studentischen Perspektive, die manchmal in allzu glatte, oben bereits erwähnte Erzählungen, die die HU Berlin als Exzellenzuniversität immer auch mit dem Humboldt Labor verband, auch stören kann und will.

Dabei muss erwähnt werden, dass dieselben Studierenden zu Beginn des Seminars dem Humboldt-Forum als Ort, an dem die HU Berlin mit dem Humboldt Labor beteiligt sein würde, aufgrund der an ihm kulminierenden Provenienz- und Restitutionsdebatten und den Diskussionen um den Umgang mit deutscher Kolonialgeschichte sehr kritisch gegenüberstanden (das gilt selbstverständlich auch für Akteur\*innen im Forum selbst). Und auch die HU hatte ihre eigenen Auseinandersetzungen mit ihrer problematischen Geschichte im Zusammenhang mit dem Kolonialismus und dem Nationalsozialismus zu führen. Vor dem Hintergrund der vielen Kritiken am Humboldt Forum – *dem* bundesdeutschen Kultur Großprojekt – als geschichtsrevisionistisch und großbürgerlich, implizierte die paranoid-unterstellende Lesart auch eine Disqualifizierung der Ausstellungsräume des Humboldt Labors – und reihte sich damit auch in weitere Positionen innerhalb des kritischen Kunstfelds Berlins und aktivistischer Zusammenhänge ein, die die Möglichkeit einer anderen, kritischen Praxis innerhalb des Großprojekts grundsätzlich infrage stellte. Mit paranoidem Lesen meine ich ein verdachtsvolles Lesen, dass bereits im Vorfeld Mächtigkeitsverhältnisse antizipiert und vor allen Dingen problematische und verunmöglichte Strukturen in den Blick nimmt. Grundsätzlich ist dieses durch eine kritische Analyseperspektive gekennzeichnet, die sich Wahrheitsregimen und ihren Normalisierungsstrategien vorsichtig nähert. Ich bin hier natürlich

---

26 Lange, Britta: Gefangene Stimmen: Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918, Berlin: Kadmos 2019; vgl. auch die Website des Lautarchivs: <https://www.lautarchiv.hu-berlin.de/> (Zugriff am 25.04.2025); Schneider, Franka: »Von an- und abwesenden Foto-Objekten. Das Hahne-Niehoff-Archiv als fragmentarische Sammlung volkskundlicher Fotografien«, in: Dies. et al. (Hg.), Foto-Objekte. Arbeiten in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Fotoarchiven, Bielefeld: Kerber Verlag 2020, S. 36–55.

inspiriert von der Arbeit Eve Kosofsky Sedgwicks, feministisch-theoretische Literaturwissenschaftlerin und Affekttheoretikerin, die bereits 1995 in ihrem einflussreichen Artikel »Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You« eine Analyse des paranoiden Lesens entwickelte. Paranoia wird in diesem affekttheoretischen Konzept Sedgwicks nicht pathologisierend und abwertend verwendet.<sup>27</sup> Ebenso wenig entwirft Sedgwick die reparative Lesart in der reinen Opposition zur paranoiden Lesart. Reparation meint nämlich keinen naiven Blick auf Wiedergutmachung oder auf voraussetzungslose Heilung. Ein reparatives Lesen entwirft Sedgwick vielmehr als eine Suchbewegung, die nach einer Verbündung- und Verbindungen-machenden Lesart fragt. Während das paranoides Lesen fragt: Was ist falsch und problematisch an dem Werk? Fragt die reparative Lesart nach ermöglichenden Strukturen in einer wohlwollenden Manier. Auch nimmt ein reparatives Lesen die poetischen und gestalterischen Möglichkeiten ernst und lässt ein kulturelles Surplus (auch der kulturwissenschaftlichen Analyse selbst!) in Form von nicht vorhersehbaren Wirkungen zu.

In diesem Feld, in dem wir den Re-Imaginationen und Hoffnungen der Akteur\*innen nachgingen, wurden auch die Grenzen und Probleme sichtbar – ebenso wie unsere eigenen Erwartungen und Hoffnungen an die Universität als Wissens- und Bildungsraum. Es wurde schnell deutlich, dass wir es mit einer ungleichen Gleichzeitigkeit alltäglicher Erfahrungen zu tun hatten – erkennbar an den unterschiedlichen Zukunftsperspektiven der beteiligten Akteur\*innen und unserer oft schon vorgeprägten Kritik an den institutionellen Strukturen der Universität und dem übergeordneten Rahmen des Humboldt Forums. Wir erkannten hier die größeren Relationen und Handlungsrahmen, die begrenzten Ressourcen der Universitätssammlungen, ihren fortschreitenden Verfall, die befristeten Verträge der Kurator\*innen, der Projektleitung und der Assistenzen (niemand aus dem Team, das die Inbetriebnahme des Labors und die Konzeption der Ausstellung »Nach der Natur« verantwortete, war zum Zeitpunkt ihrer Eröffnung noch dort beschäftigt!), die architektonischen und politischen Beschränkungen, die das Berliner Schloss selbst mit sich brach-

---

27 Sedgwick, Eve Kosofsky: »Paranoid reading and reparative reading; or, you're so paranoid, you probably think this introduction is about you«, in: Aina Barale, Michèle/ Goldberg, Jonathan/Moon, Michael (Hg.): *Novel gazing: Queer readings in fiction*, Durham: Duke University Press 1997, S. 1–37.

te.<sup>28</sup> Wir entdeckten zudem ein vielfältiges und fragmentiertes Publikum des Humboldt Labors mit sehr unterschiedlichen publizistischen (im Sinne von öffentlich-machen) Ansprüchen: wie z. B. die Universitätsleitung, das Feuilleton, Aktivist\*innengruppen, die HU-Akademiker\*innen und -Student\*innen, und die Tourist\*innen.

Im Laufe unserer ethnographischen Arbeit wurde deutlich, dass die Entstehung der Ausstellung »Nach der Natur« im Humboldt Labor ein komplexes Netzwerk von Beziehungen darstellt – geprägt von Machtverhältnissen, Abhängigkeiten und unterschiedlichen Interessen. Auch wir waren als Forschende Teil dieses Geflechts.<sup>29</sup> Mit Beziehungsnetzwerk meinen wir auch die relationalen Verbindungen und Abhängigkeiten zwischen Menschen, ausgestellten Forschungsobjekten und -apparaturen, Ausstellungsmedien und wissenschaftlichen sowie kuratorischen Konzepten.<sup>30</sup> Wir lernten, dass materielle Gegebenheiten, vergangene politische Debatten und ihr Ausgang sowie das Navigieren durch ökonomische Logiken nicht selten in fundamentalem Konflikt stehen mit kuratorischen und vermittlerischen Alltags- und den Ansprüchen, den die Akteur\*innen hier selbst haben. Diese Konflikte und Widersprüche, die sich oftmals schlecht auflösen lassen, sind dabei zentraler Teil von der Ausstellung in ihrer spezifischen Form und ihren Formatierungsprozessen. So muss man vom Standpunkt einer alltagskulturellen Analyse die Ausstellung selbst als Teil dieses sozio-materiellen Beziehungsnetzwerkes verstehen. Ausstellung als ein aktives Medium zu begreifen bedeutet, sie sowohl als ein multimodal-semiotisches System der Repräsentation als auch als ein methodisches Werkzeug der ästhetischen Erfahrung und Wissensgenerierung ernstzunehmen. So kann man die Kämpfe und das Denken mit der Ausstellung »Nach der Natur« besser nachvollziehen; die Kurator\*innen,

---

28 von Bose, Friedrich: Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung, Berlin: Kadmos 2016.

29 Für die komplexen institutionellen Zuständigkeiten des Humboldt Labors im Kontext des Humboldt Forums, die innerinstitutionellen Kämpfe um Themensetzung, Repräsentation und Sichtbarkeit, den gestalterischen Un/Möglichkeiten im materiellen und symbolischen Sinne, vgl. Chakkalakai, Silvy/Biewer, Dominik/Strott, Laura (Hg.): Kuratieren als Relation. Ethnographische Erkundungen im Humboldt Labor, Berliner Blätter 90 (2025).

30 Prinz, Sophia/Schäfer, Hilmar: »Die Öffentlichkeit der Ausstellung: Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens«, in: Danko, Dagmar/Moeschler, Oliver/Schumacher, Florian (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit, Wiesbaden: Springer-Verlag 2015, S. 283–302.

Vermittler\*innen und auch wir befanden uns in einer spannungsgeladenen Interaktion mit der Ausstellung. Wie es in der qualifizierenden ethnographischen Forschung in unserem Fach oft passiert, wurden die Master-Studierenden über ihre Involvierungen mit eigenen Projekten und ihre Mitarbeit nicht selten selbst Teil des Feldes. Viele haben im Laufe des Projektes Jobs in museumsnahen Bereichen, im akademischen Feld der Museum Studies oder als kuratorische Assistenzen – auch im Humboldt Labor selbst – begonnen.

Es zeigt sich, dass paranoide und reparative Lesarten des Feldes als Teil von einem ganzen Repertoire von diversen Lesepraktiken angesehen werden können. Sie sollten nicht gegeneinander ausgespielt werden. Paranoia im Foucault'schen und Segwick'schen Sinne ist notwendig, um die vermachteten Strukturen und manchmal auch Limitationen der Handlungsmacht der Akteur\*innen (inklusive der Ausstellung!) besser zu verstehen. Reparatives Lesen, Forschen und Repräsentieren hingegen folgt einer relationalen Politik des Verbindung- und Verbündung-Suchens.

## Hoffnung kontraintuitiv: Einige abschließende Überlegungen zu Schnelligkeit und Langsamkeit der Lehre

»Hoffen ist lehrbar«  
(Ernst Bloch 1938–1947)<sup>31</sup>

Das ethnographische Studienprojekt in der Empirischen Kulturwissenschaft/ Europäischen Ethnologie regt wie jedes andere zeitintensive Lehrformat (z. B. die Vorlesung) dazu an, über die eigene Lehrtätigkeit, die eigenen Ansprüche, aber auch Kapazitäten zu reflektieren. Hoffnungsvoll zu lehren und lernen war zum Zeitpunkt der Tagung eher kontraintuitiv und deswegen auch anstrengend. Pessimistische und negativ-theoretische Ansätze sind derzeit sehr stark und scheinen sich intuitiv einem »F\*\*\* the Future«-Gefühl hinzugeben.<sup>32</sup>

Im zeitlichen Antagonismus zwischen schneller Drittmittel-Projektförderbarkeit und mangelnden langfristigen Arbeitsstrukturen und -ressourcen äußert sich ein zeitliches Problem: Inwieweit stört das langsame Forschen und Denken der Ethnografie selbst eine Universität, die versuchen muss,

31 E. Bloch: Prinzip Hoffnung, S. I.

32 Benedicto, Bobby: »Queer Beyond Repair: Psychoanalysis and the Case for Negativity in Queer of Color Critique«, in: Postmodern Culture 33.2 (2023).

diese unterschiedlichen Zeitlichkeiten und Zeitlogiken in ihren Arbeitsweisen zu verbinden? Innerhalb von Bildungsinstitutionen gilt es diese anstrengende Verbindungsarbeit zu leisten, die innerhalb dieser zeitlichen Konfliktzonen arbeiten: Arbeitsflüsse in der Lehre, aber auch innerhalb von Verwaltungs-, Kurations- und zuletzt auch Publikationsprozessen sind immer wieder mit diesen Zeitkonflikten konfrontiert, und sie werden sehr oft auch verunmöglicht. Insofern verwundert es manchmal, wie streng wir mit den Institutionen Museum und Universität umgehen. Wahrscheinlich liegt ein Grund darin, dass wir das paranoide, verdachtvolle Lesen geübt sind, weil es für uns als machtkritisch geschulte Forschungshaltung intuitiv ist. Weil wir manchmal nicht erkennen wollen, dass das Medium Ausstellung nicht alles leisten, nicht alle Probleme lösen kann und sicherlich auch an vielen Stellen Probleme sichtbar macht und in der Sichtbarmachung auch (re)produziert. Als Teil einer reflektierten Lehre erkennen wir jedoch auch verbündendes Potenzial, auch an einem historisch und gesellschaftspolitisch so problematischen Ort wie dem Berliner Schloss, in und mit den Kämpfen, die ein solcher Ort mit sich bringt; selbst an einem Ort, an dem Leute in befristeten Arbeitsverhältnissen arbeiten, so dass die Ausstellungseröffnung nicht einmal mehr in die Zeit eines laufenden Arbeitsvertrages fällt.

Auch die Lehre verändert sich im Spannungsfeld unterschiedlicher und sich nicht selten in Konflikt befindlicher Zeitlichkeiten. Dennoch gilt es zu betonen, dass gerade die mühsame Arbeit des Austauschs und des zeitlich einzuplanenden Zusammenkommens sowie die aktive Verknüpfung von Forschung und Lehre im ethnographischen Studienprojekt der Empirischen Kulturwissenschaft/Europäischen Ethnologie die Mühe wert sind. Gerade um diese langfristigen und anstrengenden Studienformate, die über mehrere Semester gehen, die ein Ausprobieren, ein Zusammendenken und das Aufbauen von Beziehung ermöglichen, ist im Rahmen der Bolognareform gekämpft worden.<sup>33</sup> Es ist klar, dass sie in der Logik von Schnelligkeit und schlankeren Planungsprozessen und in Zeiten von weniger Investment für Lehre schnell auf der Kippe stehen.

Dabei darf an dieser Stelle kein romantisierendes Bild des Studienprojektes produziert werden, denn es ist mittlerweile selbst auch Teil der Third Mission

---

33 König, Gudrun/Korff, Gottfried (Hg.): *Volkskunde'00: Hochschulreform und Fachidentität*. Hochschultagung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Tübingen: TVV 2001.

der Universität geworden. Es ist Teil von Drittmittelförderanträgen und legitimiert, als Öffentlichkeitsarbeit gelabelt, den eigenen Forschungskontext, wie dies auch im Fall der von mir hier vorgestellten beiden Projekte der Fall war. Die ausgewählten Kollaborationen mit Museumsinstitutionen oder anderen Bildungseinrichtungen sind und waren schon immer Teil des Professionalisierungsarguments der Disziplin Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie. In einer Verbleibstudie des Instituts für Europäische Ethnologie an der Humboldt-Universität zu Berlin gaben viele Befragten an, dass die Teilnahme am Studienprojekt und das eigene Entwickeln von Projekten und die forschenden Kollaborationen ihnen nicht selten den Einstieg in spätere Praxis- und Berufsfelder ermöglicht haben bzw. der Weg in die Institution waren.<sup>34</sup> Der unfertige DIY-Charakter von Studienprojekten steht immer in gewisser Weise im Spannungsverhältnis zu einem professionellen öffentlichen Auftritt und macht meines Erachtens den ästhetischen Reiz dieses Format aus (s. Abb. 4, Abb. 5).

Abb. 4+5: »Studienprojekt Sensing the Street<sup>3</sup>«, Kubus Publikation (Alex Artega, Wolfgang Krapp, Rolf Lindner (Hg.)

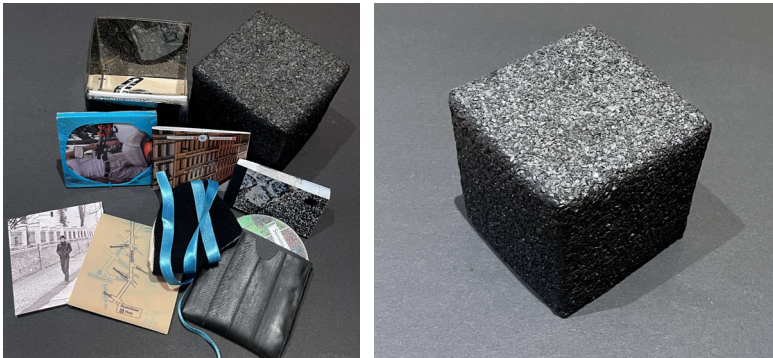


Bild: Silvy Chakkalakai

Wichtig ist mir am Ende festzuhalten, dass Hoffnungslosigkeit sich auch aus den bildungspolitisch mitproduzierten Krisen ergibt. Es gilt die schnellere

34 von Bose, Friedrich/Imeri, Sabine: Verbleibstudie des Instituts für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin: 2012.

Zeitlichkeit von Projekten und die langsamere Strukturhaftigkeit von Lehraufgaben miteinander auszuloten. Hoffnungslosigkeit als Affekt ist nicht einfach da, sondern sie wird im Sinne einer »structure of feeling« auch von unseren Verstrickungen, unserer Lehrpraxis, unseren Einsätzen und Kapazitäten mit hervorgebracht. Needless to say, dass in einer rein projektförmigen Lehre vor allen Dingen diejenigen auf der Strecke bleiben, die mehr Diskussion, mehr Zeit, mehr von allem gut gebrauchen können.



## 14. Der Brexit als Kulturkonflikt

### Aktivistische Kunst, ästhetische Strategien und umkämpfte Räume

---

Marie Rosenkranz

In meiner Dissertation habe ich mich intensiv mit aktivistischer Kunst rund um den Brexit beschäftigt.<sup>1</sup> Betrachtet habe ich, wie Künstler\*innen auf das Referendum und seine Folgen reagierten, und mit welchen Strategien sie sich in die politische Debatte einmischten. Die Einladung zum Kongress *Das radikaldemokratische Museum revisited* war ein guter Anlass, den dort zentralen Begriff der Raumanerkennung als neue Perspektiven auf das Material anzuwenden, da sich für die Frage, wie Museen in politischen Krisen zu Austragungsorten politischer Konflikte werden, einiges aus dem Kontext des Brexits ableiten lässt. Der folgende Beitrag widmet sich daher der Frage, wie sich der Streit um den Brexit auf der Ebene der Kultur vollzog, und welche Rollen aktivistische Künstler\*innen dabei Museumsräumen zuwiesen. Dazu markiere ich zunächst einige kulturelle Dimensionen der Brexit-Debatte und präsentiere dann ein Beispiel, wie Künstler\*innen in diese intervenierten.

Zunächst zur Erinnerung: Das sogenannte Brexit-Referendum, die Abstimmung über die Mitgliedschaft des Vereinigten Königreichs in der Europäischen Union fand am 23. Juni 2016 statt, 46,5 Millionen Menschen waren wahlberechtigt. 72,2% nahmen teil, 51,9% stimmten dabei für, 48,1% gegen den Brexit. Es folgten langwierige Verhandlungen mit der EU, am 31.01.2020 trat der Austritt in Kraft.<sup>2</sup> Diese Fakten lassen einige unterschiedliche Interpretationen zu. In meiner Arbeit betrachte ich den Brexit als Kulturkonflikt.

---

1 Rosenkranz, Marie: *Umkämpfte Kunst. Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits, Kunst und Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2024. Dieser Beitrag basiert teilweise auf der Dissertationsschrift.

2 Europäischer Rat: »Zeitleiste – Das Austrittsabkommen zwischen der EU und dem Vereinigten Königreich«, <https://www.consilium.europa.eu/de/policies/eu-relations->

Gemeint ist damit nicht, dass dieser keine materiellen Folgen oder Ursachen hatte, sondern, dass Kultur eine besonders wichtige Rolle spielte. Dazu gehörte nicht nur der Umstand, dass der Kultursektor von den Implikationen der Brexit-Entscheidung ganz praktisch betroffen war. Sondern auch, dass es sich beim Streit um den Brexit ganz wesentlich um einen Konflikt um unterschiedliche Kulturbegriffe handelte,<sup>3</sup> und daher auch einen Konflikt, bei dem kulturelle Akteure und unterschiedliche Verständnisse politischer Räume eine wichtige Rolle spielten.

## Der Brexit als Kulturkonflikt

Es erscheint zu kurz gegriffen, den Brexit als bloßen »Protestschrei«<sup>4</sup> gegen eine neoliberale Regierungstechnik zu begreifen. Vielmehr ist der Brexit in ein komplexes Weltgeschehen aus De-globalisierung und Populismus einzuordnen: in einen nationalistischen »Cultural Backlash«<sup>5</sup> der westlichen Demokratien. Der Brexit kann sowohl als Symptom als auch als Katalysator dieser Entwicklung gelten. Einerseits gewann mit ihm das Narrativ, Europäische Integration führe zu einem Verlust nationaler Identität, zunächst weiter an Momentum.<sup>6</sup> Andererseits kann der Austritt als bisheriger Höhepunkt einer Des-integrations-Entwicklung gelten, in dem die Neue Rechte Europas eine zentrale Rolle spielt.<sup>7</sup>

---

with-the-united-kingdom/the-eu-uk-withdrawal-agreement/timeline-eu-uk-withdrawal-agreement/ vom 24.11.2022.

- 3 Vgl. Reckwitz, Andreas: »Kulturkonflikte als Kampf um die Kultur: Hyperkultur und Kulturessenzialismus«, in: Das Ende der Illusionen: Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne (= edition suhrkamp, Band 2735), Berlin: Suhrkamp 2019, S. 29–62.
- 4 Vgl. Roß, Jan: »So schön, wie es nie war«, in: ZEIT ONLINE vom 01.01.2022, <https://www.zeit.de/2022/01/nostalgie-konservative-weltanschauung-fortschritt-wandel>
- 5 Vgl. Norris, Pippa/Inglehart, Ronald: Cultural backlash, Trump, Brexit, and authoritarian populism, Cambridge: Cambridge University Press 2019; Barnett, Anthony: The Lure of Greatness England's Brexit and America's Trump, London: Unbound 2017.
- 6 Vgl. van Kessel, Stijn: »No One-Trick Ponies. The Multifaceted Appeal of the Populist Radical Right«, in: Fielitz, Maik/Laloire, Laura Lotte (Hg.), Trouble on the far right. Contemporary right-wing strategies and practices in Europe (= Political science, Band 39), Bielefeld: Transcript 2016, S. 37–42.
- 7 Denn ähnliche Debatten gab es bereits bei den Referenden in den Niederlanden und Frankreich 2005.

Die französisch-griechische Politologin Kalypso Nicolaidis arbeitet in ihrem Buch *Exodus, Reckoning, Sacrifice. Three meanings of Brexit* (2019) drei Stränge heraus, in die sich gängige Lesarten des Brexits einordnen lassen: den Britischen Exzeptionalismus (das UK war schon immer anders), die Darstellung des Brexits als Vorbote eines breiteren EU-Skeptizismus (der Brexit als Anfang) sowie ein Narrativ des Opfers, demzufolge der Brexit im Grunde eine andere, vereintere EU ermögliche.<sup>8</sup> Diese Narrative gibt es in journalistischen Reaktionen, in wissenschaftlichen Einordnungen, aber auch in der Kunst.

In meiner Arbeit bewege ich mich zwischen diesen Narrativen: Ich denke den Brexit als eine Art eingebetteten Sonderfall. Er ist weder gänzlich gleichzusetzen mit anderen Kontexten<sup>9</sup> noch zu isolieren. Spezifisch ist er insofern, als dass im Brexit-Streit das »kulturelle Imaginäre«<sup>10</sup> des britischen Empires eine besondere Rolle spielte. Das vergangene Empire »continues to shape political life«,<sup>11</sup> bekräftigt der Soziologe Paul Gilroy. Was dies genau bedeutet, erläutert die Soziologin Gurminder K. Bhambra: Der Brexit sei zu einer Stellvertreterdebatte für das Thema Migration und Zugehörigkeit geworden, es gehe um »weiße Identitätspolitik«. <sup>12</sup> Bhambra weist kritisch daraufhin, dass das Konzept britischer Bürgerschaft, das die Brexit-Parteien unter dem Slogan »Take back control« zurückgewinnen wollten, im Rahmen des Empires entstanden und seit jeher mit rassistischen Hierarchien verwoben gewesen sei.<sup>13</sup> Die bisweilen nostalgische Argumentation<sup>14</sup> einer »Rückkehr« zur »Kontrolle« oder

8 Vgl. Nicolaidis, Kalypso: *Exodus, reckoning, sacrifice: three meanings of Brexit*, London: Unbound 2019.

9 Etwa in den osteuropäischen Mitgliedsstaaten, in denen eine ganz andere Geschichte die gegenwärtigen Renationalisierungen prägt. Vgl. Krastev, Ivan/Holmes, Stephen: *The Light That Failed. Why the West Is Losing the Fight for Democracy*, New York/London: Pegasus 2019.

10 Fluck, Winfried: *Das kulturelle Imaginäre: eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

11 Gilroy, Paul: *After Empire. Melancholia or Convivial Culture*, Oxfordshire: Routledge 2014.

12 Bhambra, Gurminder K.: »Locating Brexit in the Pragmatics of Race, Citizenship and Empire«, in: William Outhwaite (Hg.), *Brexit: Sociological Responses*, London: Anthem Press 2017, S. 91–100.

13 Ebd., S. 101.

14 Vgl. Franklin, Sarah: »Nostalgic Nationalism: How a Discourse of Sacrificial Reproduction Helped Fuel Brexit Britain«, in: *Cultural Anthropology* 34 (2019), S. 41–52.

»Unabhängigkeit« sei daher nicht nur problematisch, sondern fiktiv: »There has been no independent Britain, no ›island nation‹.«<sup>15</sup>

Der Brexit ist auch insofern als Kulturkonflikt zu begreifen, als dass er einige einflussreiche politische Konzepte auf die Probe stellte, und um diese Konzepte Deutungsstreits entbrannten. Dabei ging es etwa um Bürger\*inenschaft: Auf einer Parteikonferenz im Oktober 2016 sagte die damalige Premierministerin Theresa May: »If you believe you are a citizen of the world, you are a citizen of nowhere, you don't understand what the very word ›citizenship‹ means.« In dem Satz, mit dem May kosmopolitische Pro-Europäer\*innen beschrieb, kontrastierte sie die Vorstellung globaler Bürgerschaft mit der nationaler Bürgerschaft. Dabei präsentierte sie die Idee, Nationen zu überwinden, nicht nur als wenig wünschenswert – ein wurzelloses Dasein –, sondern auch als illusorisch und als unrealistische Weltsicht. Interessant ist, dass hierauf direkt mit einem Versuch der positiven Wieder-Aneignung der postnationalen Idee reagiert wurde. Die Aktivisten Lorenzo Marsili und Niccolò Milanese beschrieben »citizens of nowhere« in ihrem gleichnamigen Buch<sup>16</sup> – für das die Künstlerin Tania Bruguera das Vorwort schrieb – als Träger\*innen einer emanzipatorischen Idee. Dieses hier durch Sprache vollzogene Ringen um Bedeutung geschah jedoch auch durch ästhetische Strategien.

Denn auf ganz ähnliche Weise wurde nicht nur um politische Konzepte gefochten, sondern auch um Symbole, Bilder, Metaphern und Artefakte. Ein Beispiel hierfür stellt die Auseinandersetzung um das »Breaking Point«-Poster dar, welches im Rahmen der offiziellen Leave.EU durch den UKIP-Politiker Nigel Farage veröffentlicht wurde (Abb. 1). Auf dem Poster steht in roten Großbuchstaben »Breaking Point« und »The EU has failed us all. We must break free of the EU and take back control of our borders. Leave the European Union on 23<sup>rd</sup> June«. Das Bild im Hintergrund zeigt eine lange Schlange von Menschen, die eng beieinanderstehen; die meisten von ihnen sind männlich. Das Ende der Schlange ist nicht in Sicht, sodass sie endlos erscheint. In Kombination mit dem aufgedruckten Slogan kommt man als Betrachter\*in rasch zu der politischen Annahme, dass es sich bei den Menschen um Einwanderer handeln müsse, die eine europäische Grenze zu überschreiten versuchen. Die schnelle, unreflektierte Lektüre, zu der das Bild auffordert, zeigt beispielhaft, wie

15 Vgl. G.K. Bhambra: *Locating Brexit*, S. 101.

16 Marsili, Lorenzo/Milanese, Niccolò: *Citizens of nowhere: how Europe can be saved from itself*, London: ZED 2018.

über ästhetische Strategien bestimmte politische Metaphern und Empörung erzeugt wurden. Das Plakat spielt mit der Angst vor einem Migrationsstrom, gegen den die britische Nation Maßnahmen finden müsse.

Abb. 1: Links: *Led by Donkeys'* Parodie des offiziellen Posters rechts, mit freundlicher Genehmigung von © *Led by Donkeys*



Foto: Jack Taylor/Getty Images, <https://www.indy100.com/news/brexit-nigel-farage-breaking-point-poster-led-by-donkeys-redesign-8811991> vom 08.08.2024.

Der Streit um das »Breaking Point«-Plakat ist nur ein Beispiel dafür, wie sich aus der Ursprungsfrage des Brexits ein Streit um Zugehörigkeiten entwickelte, der nicht zuletzt über ästhetische Strategien ausgetragen wurde. Zentral an der Bildstrategie der UKIP-Partei ist hier die taktische Vermeidung von gesprochenem oder geschriebenem Rassismus. Das Bild erlaubt es, die Aussage anders zu artikulieren, es kann nicht zitiert oder zensiert werden, und es ist dadurch schwieriger angreifbar als verbaler Rassismus. Es liegt auch an derartigen ästhetischen Spielweisen des Rechtspopulismus, dass mit aktivistischen Kunstpraktiken reagiert wird. Im Falle dieses Plakats fand das statt, was der Gründer des aktivistischen Kollektivs *Forensic Architecture* Eyal Weizmann einen Prozess der »open verification«<sup>17</sup> nennt. Journalisten fragten bei der Bildagentur *Getty Images* nach, ob das Bild ordnungsgemäß lizenziert sei und aus

17 Weizman, Eyal: »Open Verification«, in: e-flux (blog) vom 02.07.2020, <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

welchem Kontext es stamme. Auch wurde dem Plakat sofort durch andere visuelle Interventionen entgegengewirkt. Das Kollektiv *Led by Donkeys* schuf eine Parodie auf das Plakat und ersetzte die abgebildete Menschenmenge durch die Gesichter von Brexit-Politiker\*innen (Abb. 1).

Das Poster – und dessen Gegenentwurf – sind dabei nicht bloße Abbilder einer politischen Debatte, sondern fügen dieser Debatte selbst performative Verschiebungen zu. Mit ästhetischen Strategien wird hier um Sagbarkeiten gerungen; zudem greifen unterschiedliche politische Lager die Metaphern, Artefakte und Praktiken selbst auf, sprechen sie sich gegenseitig ab und eignen sie sich wieder an.

In gewisser Weise sind all diese Aspekte, die ich hier als kulturelle Ebenen des Brexit-Streits anführe, bereits auch Teil der Frage nach der Raumeignung. Denn hier versuchen politische Akteure, Raum im Öffentlichen einzunehmen und ihn sich streitig zu machen. *Led by Donkeys* macht sich die Bildsprache der UKIP-Partei zu eigen, um diese zu entschärfen und zu parodieren. Über diese ästhetischen Strategien hinaus wurde gerungen um die soziale Funktion der Kunst. Theresa May etwa sah die Rolle der Kunst darin, für Entlastung in einer besonders krisenhaften Phase der Brexit-Verhandlungen zu sorgen. Im Mai 2018 kündigte die Premierministerin ein »Festival of Brexit Britain« an, mit dem Ziel, angesichts der zunehmenden Spaltung der Gesellschaft eine positive Stimmung zu verbreiten. Mays Idee war von der Nationalausstellung »Festival of Britain« von 1951 inspiriert, welche britische Beiträge zur Wissenschaft, Kunst, Technologie und Design der Öffentlichkeit präsentieren sollte.<sup>18</sup> Einen ähnlichen Gedanken vermittelt die Initiative »Museum of Brexit«,<sup>19</sup> die im Jahr 2017 ankündigte, ein Museum über den Brexit aufbauen zu wollen. Im Kunstmagazin *Frieze* wurde der Vorschlag, ein »Festival of Brexit

18 Vgl. Buchan, Lizzy: »Britain to Hold Post-Brexit Festival Celebrating Culture, Sport and Innovation, Theresa May Announces«, in: *The Independent* vom 29.09.2018, <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/brexit-latest-theresa-may-the-festival-culture-innovation-sport-great-exhibition-queen-victoria-a8561021.html>

19 Deklarierendes Ziel der Initiative ist es, »Erinnerungen, Geschichten und Gegenstände zusammenzubringen, die dazu beitragen können, die jüngste Geschichte unserer Nation zu bewahren und für zukünftige Generationen an den Hintergrund des Kampfes für die Unabhängigkeit des Vereinigten Königreichs zu erinnern.« Über Twitter wurden »Drop off Points« kommuniziert, an denen noch 2020 Artefakte aus den Leave-Kampagnen und der Zeit der Brexit-Debatte abgegeben werden konnten. Das Museum soll die Brexit-Bewegung erfassen und als Bildungsort dienen.

Britain« abzuhalten, als »Volleyschuss in den Kulturkampf«<sup>20</sup> gewertet, dessen kritische Resonanz in einer progressiven, internationalistischen Kunstwelt die Veranstalter aushalten müssten. Der Künstler Richard Littler produzierte daraufhin ein satirisches Plakat, das vielfach in den sozialen Medien geteilt wurde.<sup>21</sup> Einige Künstler\*innen kündigten Boykotte des Festivals an, andere setzten sich für dessen Absage ein.<sup>22</sup> Boris Johnson verfolgte das Projekt des Brexit-Festivals in seiner Amtszeit dennoch weiter. 120 Millionen Pfund wurden für das Festival zur Verfügung gestellt, das 2022 unter dem Titel »Unboxed. Creativity in the UK«<sup>23</sup> – von der internationalen Kunstwelt wenig beachtet – an verschiedenen Orten des Königreichs stattfand. Die Ursprungsidee eines »Festivals of Brexit Britain«, dass die Nationalkultur zelebrieren sollte, ging also schlussendlich in einer Feier der Kreativität auf, begriffen als nationale Ressource.

Der wohl folgenreichste kulturelle Aspekt der Brexit-Debatte ist aber eine Verschärfung eines anti-migrantischen kulturellen Klimas. Zwar besteht bisher Uneinigkeit darüber, inwieweit der Brexit Ausdruck von bereits bestehendem anti-migrantischen Ressentiments war oder diesen Vorschub geleistet hat.<sup>24</sup> Denn in den Gemeinden, in denen die meisten Menschen für den Austritt gestimmt haben, hatten die Ressentiments laut einiger Studien<sup>25</sup> bereits seit 2004 zugenommen. Die Migrationsforscherin Magdalena Nowicka argumentiert aber plausibel, dass die »Atmosphäre in Großbritannien sich im Nachgang des Referendums verändert hat (...) Brit\*innen fühlen sich

20 Morton, Tom: »The Spectacular Emptiness of Boris Johnson's ›Festival of Brexit‹«, in: Frieze vom 19.11.2019,

<https://www.frieze.com/article/spectacular-emptiness-boris-johnsons-festival-brexit>

21 Yalcinkaya, Günseli: »Richard Littler creates satirical poster for UK's proposed ›Festival of Brexit Britain‹«, in: dezeenn vom 03.10.2018, <https://www.dezeen.com/2018/10/03/richard-littler-satirical-poster-festival-brexit-britain-news-graphics/>

22 Vgl. <https://www.change.org/p/boris-johnson-cancel-the-festival-of-britain-save-britain-s-grassroots-culture>

23 <https://unboxed2022.uk/>

24 Vgl. Goodwin, Matthew/Milazzo, Caitlin: UKIP: inside the campaign to redraw the map of British politics, Oxford: Oxford University Press 2015.

25 Z. B. Goodwin, Matthew/Heath, Oliver: »The 2016 Referendum, Brexit and the Left Behind: An Aggregate-level Analysis of the Result«, in: The Political quarterly 87 (2016), S. 323–332; Becker, Sascha/Fetzer, Thiemo/Novy, Dennis: »Who voted for Brexit? A comprehensive district-level analysis«, in: Economic policy 32 (2017), S. 601–650.

nun ermuntert, negative Meinungen über Migrant\*innen zu äußern«. <sup>26</sup> Auf die Spitze getrieben wurde dies wohl durch den Mord an der Labour-Politikerin Jo Cox, die am 16. Juni 2016, kurz vor dem Referendum, erschossen und mit einem Messer tödlich verletzt wurde. Der Täter hatte bei der Tat laut Augenzeugen »Britain First« <sup>27</sup> gerufen.

## Einladung zur Rauman eignung – Tania Bruguera's *School of Integration*

Im Folgenden werde ich nun ein künstlerisches Beispiel vorstellen, dass sich im Kontext dieser Gefechtslage gegen dieses anti-migrantische Ressentiment wendet, und dabei Museumsräumen eine wichtige Rolle zuweist. Bei dem Beispiel handelt es sich um eine Arbeit von Tania Bruguera. Die Künstlerin, die 1968 in Havanna geboren wurde, gehört mittlerweile zu den bekanntesten Vertreter\*innen aktivistischer Kunst. Ihre Arbeiten wurden auf den Biennalen in Venedig, Gwangju und Havanna gezeigt, in der Tate Modern, der Whitechapel Art Gallery, dem Centre Pompidou, dem MoMa. Das Van Abbemuseum benannte eine Ausstellung nach Bruguera's Konzept der »Arte Útil«, <sup>28</sup> der Kunst als Werkzeug, und auf der documenta fifteen war sie mit dem Instituto de Artivismo Hannah Arendt zu Gast.

Einige Jahre nach dem Referendum – der Brexit war noch nicht in Kraft getreten – realisierte Bruguera die »School of Integration«, eine temporäre Bildungseinrichtung, im Rahmen des Manchester International Festival. Zwei Wochen lang bot die »School of Integration« im Juli 2019 Angehörigen der migrantischen Community Manchesters in den Räumlichkeiten der Manchester Art Gallery die Möglichkeit, Wissen aus ihren Herkunftsländern zu teilen. Rund 100 Bürger\*innen aus über 50 Ländern folgten der Einladung, das Schulprogramm in der Manchester Art Gallery mitzugestalten und dort als Lehrende aufzutreten. Das Projekt war in zwei Phasen angelegt: Zwei Wochen lang lief das Workshop-Programm, dann wurden die Aufzeichnungen

26 Nowicka, Magdalena: »Cultural Precarity: Migrants' Positionalities in the Light of Current Anti-Immigrant Populism in Europe«, in: Journal of Intercultural Studies 39 (2018).

27 Cobain, Ian/Parveen, Nazia/Taylor, Matthew: »The slow-burning hatred that led Thomas Mair to murder Jo Cox«, in: The Guardian vom 23.11.2016, <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/nov/23/thomas-mair-slow-burning-hatred-led-to-jo-cox-murder>

28 Van Abbemuseum: »Museum of Arte Útil«, <https://vanabbemuseum.nl/en/programm e/programme/museum-of-arte-util/> vom 07.12.2013.

der Programmpunkte in der Galerie ausgestellt. Der Galerieraum wurde also zunächst zur Vollzugsstätte eines partizipativen Live-Kunstwerks, bevor er zum Ausstellungsort des Projekts diente. Diese inszenierte Schule richtete sich nicht an Kinder und Jugendliche, sondern ähnlich einer Volkshochschule an eine interessierte lokale Gemeinschaft. Schulpraktiken wurden möglichst real nachgeahmt: Es gab eine Schulklingel, die Workshops hießen »lessons«, und die Vortragenden wurden »teachers« genannt. Auf dem Programm standen Workshops zu unterschiedlichen Praktiken, etwa zur Haarflecht-Technik *braiding*, zur japanischen Kunst des Blumen-Arrangierens Ikebana sowie zu verschiedenen Sprachen und Tanzstilen.

Die »School of Integration« fand in drei Räumen statt. Einer davon war mit bunten Stühlen möbliert, sodass er einem Klassenzimmer ähnelte. Die anderen beiden waren klassische Präsentationsräume für die Kunstsammlung der *Gallery*, darunter viele Gemälde aus dem 19. Jahrhundert, die erworben wurden, als die Wirtschaft der Stadt während der industriellen Revolution boomte. Der Kontext des Projekts ist also »eine Sammlung kolonialer Porträts – all die Dinge, die Großbritannien der Welt angetan hat«, so kommentierte das räumliche Setting der Aktion. Die Workshops sollten demgegenüber »moments of recognition« für eine Community produzieren, deren Wissen außerhalb der Kunstinstitutionen stehe und daher immer noch als weniger wertvoll gelte als jenes, das einer bestimmten britischen nationalen Kultur oder einem nationalen Wissen zugeordnet wird.

Es gab einen fiktiven Einbürgerungstest: Britische Bürger\*innen konnten unter inszenierten Prüfungsbedingungen an einem solchen teilnehmen und so nicht nur ihr Wissen testen, sondern auch das Sich-Einfügen in nationale Wissensstrukturen nachempfinden.

Wurde künstlerischen Akteuren in der Brexit-Debatte häufig durch Politiker\*innen eine bestimmte neutralisierende Funktion zugewiesen, scheint dieses Beispiel einen Versuch einer Künstlerin darzustellen, Ausstellungsräumen eine kritische Funktion zu geben. Es wird ein Raum für Migrant\*innen geschaffen, in dem diese empowernde Erfahrungen machen sollen. In einem Vortrag beschreibt Bruguera diesen Ansatz mit der Formel, Museen könnten in derartigen Zeiten »Zufluchtsorte für Migrant\*innen« werden.<sup>29</sup> Dies erinnert auch an den Ansatz vieler Theater in Deutschland im Jahr 2015, die ihre Türen für die in diesem Jahr besonders zahlreich nach Deutschland

---

29 <https://www.youtube.com/watch?v=4rpFoXdqGZY> vom 12.12.2014.

kommenden Geflüchteten öffneten,<sup>30</sup> und wendet sich gegen die Gefährdung von Migrant\*innen im öffentlichen Raum.

Im Kontext des Brexits steht Bruguera mit diesem erfolgreichen Versuch, eine Institution zur Mitpositionierung zu bewegen, allerdings relativ allein. Einige Museen positionierten sich zwar, aber die Reaktion der Institutionen war doch eher leise im Vergleich zu anderen politischen Kontexten oder auch den zahlreichen Reaktionen einzelner Künstler\*innen. In Kontexten wie dem Brexit ist eine solche Aktion daher bereits in ihrer Seltenheit wertvoll. Sie hat eine Signalwirkung.

Für die Vision radikaldemokratischer Museen muss dies aber vielleicht trotzdem unbefriedigend erscheinen. Denn das Beispiel zeigt auch, dass es gar nicht so leicht gelingt, zur Rauman eignung einzuladen. Das Problem ist ja: lädt man zur Aneignung ein, markiert man zunächst ein Aneignungs-subjekt, das dadurch zunächst abgegrenzt wird vom Aneignungsgegenstand – hier dem Galerieraum. Wird also nicht auch zunächst gezeigt, wie sehr die migrantische Community Manchesters bisher nicht Teil dieser Räume war? Es bleiben auch weitere Fragen offen: wie nachhaltig fühlt sich die hier eingeladene Community danach dem Raum verbunden? Und wie tief greift eine solche symbolische Würdigung ihres Wissens? Eine Spannung betrifft auch den Umstand, dass Bruguera einerseits die Geschichte des Museums-raums problematisiert, andererseits trotzdem eine westliche künstlerische Institution als Raum anerkennt, dessen Effekt es ist, Wissen aufzuwerten und zu würdigen. Sichtbar wird hier vielleicht, wie schwierig Rauman eignung umzusetzen ist, wie verwoben alle Beteiligten in ein institutionelles Gefüge sind, das sich – ja mit solchen Angeboten – immer auch selbst mitausstellt.

Von Rauman eignung, so meine These, kann also erst wirklich die Rede sein, wenn sich auch etwas an den Machtverhältnissen in diesen Räumen verändert. Bruguera versucht genau das, indem sie die Teilnehmenden zu »teachers« macht. Doch in Form einer Einladung zum Mitmachen bleibt dies, pädagogisch gesehen, die Rolle der Lernenden.

---

30 Rakow, Christian: »Die Türen sind offen«, in: nachtkritik.de (blog) von 2015, [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11497%3Aimmer-mehr-theater-engagieren-sich-fuer-fluechtlinge&catid=1513%3Aaportraet-profil-die-neuen-deutschen&Itemid=85](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11497%3Aimmer-mehr-theater-engagieren-sich-fuer-fluechtlinge&catid=1513%3Aaportraet-profil-die-neuen-deutschen&Itemid=85)

# 15. Gegenforensische Versuche radikaler Befreiung im Para-Museum

---

Lisa Stuckey

## 1. Visuelle Deklarationen im (Para-)Museum

In *Das radikaldemokratische Museum* schreibt Nora Sternfeld, einer der Gründungsmomente des Museums sei auf 1946 zu datieren, als dieses mit der Bildung des International Council of Museums (ICOM), einem der United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) nahestehenden Verein, als ein transnationales neuverhandelt wurde.<sup>1</sup>

In diesem historischen Kontext ist auch die folgende These interessant: Während die Universal Declaration of Human Rights (UDHR, 1948) eines der am häufigsten zitierten (wenn auch rechtlich nicht bindenden) textbasierten Dokumente des internationalen Menschenrechtsregimes der Vereinten Nationen ist, schlägt Künstlerin und Kulturtheoretikerin Ariella Azoulay vor, die viel und kontrovers rezipierte Ausstellung *The Family of Man* (New York: Museum of Modern Art, 1955) als »visual proxy« der UDHR zu verstehen, indem die Ausstellung als visuelle Erklärung der universellen Rechte diese in deren Vielfalt und Fragilität darstellte.<sup>2</sup> Zu den kuratorischen Strategien gehörten: (i) »abstraction from concrete information«, (ii) »juxtaposition of a scope of situations«, und (iii) »creation of a contingent link between those situations and a geopolitical location«.<sup>3</sup> Mit Blick auf das Genre der Dokumentar fotografie stellt Azoulay fest, dass »history is presented in the exhibition not as ›the way things are‹ but

---

1 Vgl. Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 40–41.

2 Vgl. Azoulay, Ariella: »The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights« in: Thomas Keenan/Tirdad Zolghadr (Hg.), *The Human Snapshot*, Berlin: Sternberg Press 2013, S. 19–48.

3 Vgl. ebd., S. 40, H.i.O.

rather contingent, as reversible situations and divisions«. <sup>4</sup> Somit war die Ausstellung ein Akt spekulativen Szenariodenkens.

Auf methodisch ähnliche Weise Textualität zu dezentrieren, deckt die Medienhistorikerin Sharon Sliwinski einen »picture trail« der Menschenrechte unterhalb des »paper trail« auf, indem sie argumentiert, das große Erdbeben von Lissabon 1755 habe den Menschenrechtsdiskurs ausgelöst, da das Beben zu einer massiven Verbreitung von (authentischen und fiktiven) Katastrophendarstellungen führte, die »a surprising proximity between moral and aesthetic judgments« aufweisen würden. <sup>5</sup> Gräueltaten und menschliches Leid stehen im Mittelpunkt des »picture trail«:

It would seem the earthquake shook the very grounds of moral philosophy. The event marks one of the first moments in which people who suffered such misery were understood to be innocent victims [...]. The philosophers eventually invented a category for such colossal experiences that cannot be imagined in their entirety, which they termed »the sublime«. <sup>6</sup>

Azoulay und Sliwinski befassen sich in den referierten Aufsätzen mit visuellen Repräsentationspolitiken von Menschenrechten. Daran anknüpfend diskutiert dieses Kapitel neuere Manifestation von Zeug:innenschaft und Beweisführung von Gewaltverbrechen und Rechtsverletzungen in visuellen, künstlerischen und ästhetischen Untersuchungsstrategien und Formen der Wahrheitsproduktion. Als Exempel fungiert die Ausstellung *Investigative Commons* (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2021) und die darin gezeigte *Investigation Triple-Chaser* (2019) von Forensic Architecture, die unter der Prämisse »Gegen-Öffentlichkeit organisieren« betrachtet werden.

Im »Para-Museum«<sup>7</sup> ist die gegenforensische Medienästhetik durch Akteur:innen wie der Rechercheagentur Forensic Architecture oder Künstlerisch-Forschende wie Lawrence Abu Hamdan inzwischen etabliert und ihre ethisch-ästhetische Dimension in umfassender Erforschung begriffen. Um was für (radikale) Befreiungsversuche handelt es sich in der Gegenforensik und wie verhält sich diese zu aktuellen Kunstbegriffen in Menschenrechtsdiskursen?

4 Ebd., S. 38.

5 Vgl. Sliwinski, Sharon: »The Aesthetics of Human Rights«, in: *Culture, Theory & Critique* 50 (2009) 1, S. 23–39, hier S. 23–25.

6 Ebd., S. 30.

7 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, S. 62.

## 2. Gegenöffentlichkeit organisieren und Evidenz mit Evidenz widerlegen

Abb. 1: *Investigative Commons*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 9. Juni bis 8. August 2021; kuratiert von Christina Varvia, Dimitra Andritsou und Eyal Weizman von Forensic Architecture / FORENSIS, Bernd Scherer, Anselm Franke, Elisabeth Krämer und Paz Guevara vom HKW sowie Wolfgang Kaleck und Anne Schroeter vom European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR)

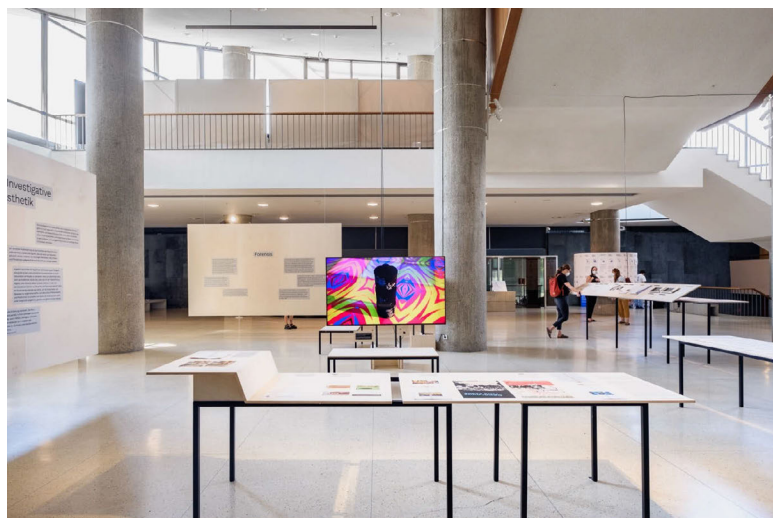


Foto: © kunst-dokumentation.com / Manuel Carreón López

Zivilgesellschaft sei, so der Soziologe Boaventura de Sousa Santos, ein Begriff des modernen Rechts, der diese vom Staat abgrenze; einher gehe die Trennung mit einer problematischen Entpolitisierung.<sup>8</sup> Gegen diese Entpolitisierung richtet sich der radikaldemokratische Ansatz. Die Ausstellungsankündigung zu *Investigative Commons* von Forensic Architecture /

8 Vgl. De Sousa Santos, Boaventura: *Toward A New Legal Common Sense. Law, Globalisation, and Emancipation*, London/Edinburgh: Elsevier 2002, S. 16–17, zit. n. Jan Christoph Suntrup: *Umkämpftes Recht: Zur mehrdimensionalen Analyse rechtskultureller Konflikte durch die politische Kulturforschung*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2018, S. 108.

Forensis und dem European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) setzte ebenso beim Begriff der Zivilgesellschaft an: »Was kann die Zivilgesellschaft tun, wenn staatliche Institutionen in Verbrechen verstrickt sind?«<sup>9</sup> Es ging demnach um die Möglichkeiten einer »response-ability«.<sup>10</sup>

Die kuratorische Übersetzung des auf dem Ausstellungspanel als »situierete[s] Wissen der Überlebenden von Gewalt und Enteignung« Ausgewiesenen erfolgte über aktivistische Bilder, deren Dramaturgie der klassischen Idee zivilen Ungehorsams geschuldet war. Denn Protest ereignet sich »under observation; it occurs in the context not only of addressing others, but also of *awaiting* others' reactions to what one says and does«.<sup>11</sup> Dieses Abwarten der Reaktion setzte sich im Ausstellungsort fort, in dem investigative Videos, Lehrxponate, Informationspanele, maßstabsgetreue Installationen und andere Exponate rund um zwölf Investigationen gruppiert waren, die zum Versammeln rund um umstrittene Dinge aufzufordern schienen.<sup>12</sup> Die Notwendigkeit, Gegenöffentlichkeit zu organisieren, war etabliert.

Im Ausbleiben einer offiziellen Reaktion hin zur Repression von Protest oder zur Einstufung von Personen als dissident, beinhalteten die aktivistischen Medienobjekte, mit dem Philosophen Christoph Menke gesprochen, eine »Beauftragung zur Befreiung«,<sup>13</sup> der *Investigative Commons* folgte. Wenn in einer Krise des Augenscheinlichen die Gegenforensik von Unwahrheiten befreiend wirken soll, trat argumentativ anstelle des *demos* eine »praxisbezogene[] Gemeinschaft« (Ausstellungspanel »Offene Verifizierung«), womit hier primär menschliche Akteur:innen angesprochen waren, wobei die Investigationen auch »nonhuman witnessing«<sup>14</sup> miteinbezogen, was folgende Genealogie erschüttert: Historisch betrachtet sind die Herausbildungen

9 Haus der Kulturen der Welt: *Investigative Commons*, Berlin: 2021/22, [https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2021/investigative\\_commons/start.php](https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2021/investigative_commons/start.php) (Zugriff am 28.02.2024).

10 Haraway, Donna: *When Species Meet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2008, S. 88.

11 Lagasnerie, Geoffroy de: *The Art of Revolt: Snowden, Assange, Manning*, Stanford: Stanford University Press 2017, S. 60, H.i.O.

12 Vgl. Stuckey, Lisa: *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten: Forensic Architecture und andere Fallanalysen*, Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 223–226, <https://doi.org/10.1515/9783110732887>

13 Menke, Christoph: *Theorie der Befreiung*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 144.

14 Richardson, Michael: *Nonhuman Witnessing: War, Data, and Ecology after the End of the World*, Durham/London: Duke University Press 2024.

eines bestimmten Menschenbegriffs und eines Beweisbegriffs aneinander gekoppelt, so Medienwissenschaftler Michael Richardson: »[T]he law of proof emerged in conjunction with the ocular revolution of the Renaissance and the humanist conception of the dignity of Man.«<sup>15</sup>

Eine in *Investigative Commons* ausgestellte Investigation war *Triple-Chaser*, die einen Vorfall aus dem Jahr 2018 behandelt, wobei die Veröffentlichung durch Forensic Architecture in Kollaboration mit Praxis Films von Laura Poitras 2019 erfolgte. Das Zustandekommen der Investigation scheint für ein radikaldemokratisches Museum von besonderer Relevanz:

In response to our invitation to the 2019 Whitney Biennial, and the controversy of Warren B. Kanders' association with the institution, Forensic Architecture began a project to train »computer vision« classifiers to detect Safariland tear gas canisters among the millions of images shared online.<sup>16</sup>

Das Video zur Investigation besteht aus fünf Abschnitten. Gegen Ende des zweiten Abschnitts erläutert das Voiceover:

In 2016, Warren B. Kanders [zu Beginn des Videos ausgewiesen als »CEO, Safariland Group« sowie »Vice Chair, Whitney Museum of American Art«] gave 2.5 million dollars to the Aspen Music Festival. In thanks, the festival renamed the Sunday concert series in his honor, the inaugural evening of which began with the performance of the four last songs by Richard Strauss.<sup>17</sup>

Somit ist der Übergang zum mit Strauss-Musik unterlegten dritten Abschnitt hergestellt, das folgende Warnung vorausschickt: »People with photosensitivity may experience nausea or seizures.«<sup>18</sup> In raschem Schnittrhythmus erscheinen von Minute 03:36 bis 05:15 die von der Agentur kreierten synthetischen Bilder von Tränengaskanistern, farblich hervorgehoben auf bunten Musterhintergründen, wobei das Voiceover zwischendurch kontextualisierend Information bereitstellt. Es folgen Produktfotos der Kanister und schließlich von Minute 05:31 bis 06:29 wieder die synthetischen Bilder, diesmal in simulierten

15 Ebd., S. 23.

16 Forensic Architecture: *Triple-Chaser*, <https://forensic-architecture.org/investigation/triple-chaser> vom 13.05.2019 (Zugriff am 28.02.2024).

17 Ebd., TC 03:04–03:21.

18 Ebd., TC 03:31.

realistischen Umgebungen. Währenddessen rezitiert das Voiceover die möglichen fatalen Folgen von Verletzungen bei Anwendung des Tränengases laut Sicherheitsvorschrift.

Ist die Arbeit aufgrund der gestalterisch-affizierenden Komponente speziell dieses Videoabschnitts bereits rund zwölf Mal ausgestellt worden? Im Unterschied zum üblichen sachlichen Duktus investigativer Videos der Forschungsagentur (welcher die anderen Abschnitte von *Triple-Chaser* prägt) kodieren die Gestaltungsentscheidungen die Arbeit im konventionellen Sinne als Kunstwerk. Als solches folgt sein Design weder der inzwischen zum Stil gewordenen Bildforensik, noch ist das Design einzig (auf Gestaltpsychologie<sup>19</sup> beruhendem) maschinellern Lernen geschuldet. Für letzteres gilt folgender Grundsatz: Umso ablenkender der Hintergrund, desto besser muss ein Algorithmus trainiert sein, um eine Figur davor zu erkennen. Auf die mittlerweile anerkannte Tatsache rekurrierend, dass im maschinellen Lernen eingesetzte Algorithmen häufig *biased* seien, geht es dem Medienphilosophen Ramon Amaro um eine Revision der Kausalitätsannahme zwischen maschinellern Lernen und Rassismus, denn letzterer gehe digitalen Technologien voraus.<sup>20</sup> In »techno-human relations«<sup>21</sup> ist die Schwelle der Aufspürbarkeit und Erkennbarkeit in einem Normspektrum relevant. Die Gefahr des Ausschlusses bis zu Existenzleugnung sei laut Amaro folgende: »An undetectable Black technical object is [...] equivalent to a machinic nonexistence [...].«<sup>22</sup>

Für *Triple-Chaser* ist dies insofern ausschlaggebend, als dass Tränengas insbesondere in Kontexten staatlicher oder unternehmerischer Gewalt gegen Zivilist:innen eingesetzt wird, die etwa gegen Unrechtsregime protestieren oder über Grenzgebiete migrieren. Auch bei Versammlungen der *Black Lives Matter* Bewegung setzte, laut Forensic Architecture, die Polizei *Triple-Chaser* Tränengas ein.<sup>23</sup> Wenn Blackness jenseits von Identitätspolitik mit Politikwissenschaftler Achille Mbembe im erweiterten Sinne eines »*Becoming Black*

19 »In machine learning, computer vision techniques draw on Gestalt psychology to formalize figure-ground organization. [...] In computer vision, figure-ground organization refers to the detection of objects in an image, differentiating these objects from the background, and grouping counter elements into two-dimensional shapes that represent three-dimensional objects.« Amaro, Ramon: *The Black Technical Object: On Machine Learning and the Aspiration of Black Being*, London: Sternberg Press 2022, S. 92.

20 Vgl. ebd., S. 35, 99.

21 Ebd., S. 48.

22 Ebd., S. 49.

23 Vgl. Forensic Architecture: *Triple-Chaser*.

of the world« begriffen wird,<sup>24</sup> um sich auf eine »subaltern humanity«<sup>25</sup> zu erstrecken, kann Amaros Analyse für *Triple-Chaser* produktiv gemacht werden: Die »techno-human relations« werden im ersten Videoabschnitt vorerst von der *human* Seite her erzählt (mit wackeligem dokumentarischen Footage, das den Einsatz von Tränengas an der Grenze zwischen USA und Mexiko zeigt) (Abb. 2). Im zweiten Abschnitt wiederum steht mit den erläuterten *machine learning* Sequenzen die *techno* Seite im Vordergrund (Abb. 3). Was die beiden Abschnitte verbindet, ist die eigentliche Forensik.

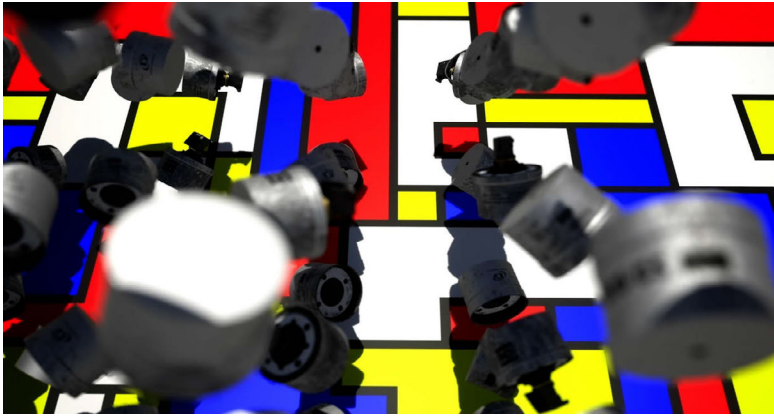
Abb. 2: *Triple-Chaser*, *Forensic Architecture and Praxis Films*, 2019. Videostill TC 00:19



© Forensic Architecture

24 »Across early capitalism, the term ›Black‹ referred only to the condition imposed on peoples of African origin (different forms of depredation, dispossession of all power of self-determination, and, most of all, dispossession of the future and of time [...]). Now, for the first time in human history, the term ›Black‹ has been generalized. This [...], institutionalized as a new norm of existence and expanded to the entire planet, is what I call the *Becoming Black of the world*.« Mbembe, Achille: *Critique of Black Reason*, Durham/London: Duke University Press 2017, S. 5–6, H.i.O.

25 Ebd., S. 4.

Abb. 3: *Triple-Chaser, Forensic Architecture and Praxis Films, 2019*

© Forensic Architecture

Paradigmatisch für diese relationale Verschränkung steht eine indexierte Fotografie im Kontext der übergeordneten, von Forensic Architecture durchgeführten Studie *Detecting Tear Gas: Vision and Sound*: Die Mitgefühl einfordern- de Einzelperson in einer versammelten Menschenmenge hält anklagend Trän- nengaskanister in die Höhe, die einer Informations-aufspürenden Bildforen- sik unterzogenen wurden (Abb. 4).

Das einprägsame Eingangszitat Kanders im *Triple-Chaser* Video »While my company and the museum have distinguished missions, both are important contributors to our society«<sup>26</sup> lässt Anchlüsse an institutionskritische Stra- tegien etwa des Künstlers Hans Haacke zu. Denn nach Veröffentlichung der Investigation wurden zwischen 2019 und 2020 Updates ergänzt, wobei für ein radikaldemokratisches Museum die Ereignisabfolge bemerkenswert ist: Aufgrund der Untätigkeit des Whitney Museums nach Bekanntwerden der Anschuldigungen gegen Kanders beschloss Forensic Architecture, sich von der Whitney Biennale zurückzuziehen; als Kanders sich jedoch seinerseits aus dem Kuratorium des Museums zurückzog, widerrief die Forschungs- agentur ihre Entscheidung.<sup>27</sup> Ein solches Ausloten von Deutungshoheit und

26 Forensic Architecture: *Triple-Chaser*, TC 00:04.

27 Vgl. ebd.

Handlungsableitung ist kennzeichnend für eine »Institutionskritik der dritten Generation«,<sup>28</sup> welche transformative Gerechtigkeitspraktiken an neue Organisationsformen von Gegenöffentlichkeit bindet.

Abb. 4: *Detecting Tear Gas: Vision and Sound, Forensic Architecture, Screenshot*



© Forensic Architecture

### 3. Gegenforensische Befreiungsversuche zwischen Release und Dissonanz

Im Folgenden werden theoretische und philosophische Ansätze von Christoph Menke, Ramon Amaro und Wendy Hui Kyong Chun in Dialog gesetzt, um gegenforensische Verfahren als Versuche radikaler Befreiung im Spannungsverhältnis zum Menschenrechtsdiskurs zu theoretisieren.

Wenn Algorithmen nicht gezwungenermaßen auf voreingenommenen Kategorisierungen und maschinelles Lernen nicht auf wirklichen Trainingsätzen beruhen müssen, bieten synthetische Bilddaten (wie in *Detecting Tear Gas* eingesetzt, um auf Basis dessen fotografische wirkliche Bilder leichter on-

28 L. Stuckey: *Forensische Verfahren*, S. 245.

line zu finden),<sup>29</sup> das, was Amaro als spielerischen Umgang mit Dissonanzen beschreibt:

If only we could set Black life – as well as machine learning technology – free. [...] [M]achine learning is the combination of the colonial gaze of enumeration and the individual that attaches an indifference to the mechanical gaze that records its actions. Even as machine learning uses this double function of illumination in the service of race, it is nevertheless a process that can *raise awareness* of the capacity to mute the impression of categorization and its normalizing truth-driven forces. [...] This gives machine learning, and the Black psyche, *leverage to play around with dissonances* it can create between the operation of the social and its preemptive interpretations.<sup>30</sup>

Jeder Bildforensik haftet ein gewisser befreiender Gestus inne, der Fakten kriminalistisch-epistemisch von Fälschungen unterscheidet, wobei die Vorsilbe Gegen- in der Gegenforensik weniger negierend als umkehrend wirkt. Einerseits richtet sie sich gegen die Vormachtstellung bestimmter zur Forensik befugter Organe; andererseits ist die Gegenforensik eine Gegenaneignung von am »datified subject«<sup>31</sup> und anderen datafizierten Entitäten angewendeten Überwachungstechnologien und nachrichtendienstlichen Methoden. Ihrem Ideal nach kann die Gegenforensik basisdemokratisch in Fernerkundungen mittels Open Source Software (OSS) und Open Source Intelligence (OSINT) umgesetzt werden – im Rahmen »strukturell wie geografisch dezentraler Kooperation« (wie es auf dem Ausstellungspanel »Das Gemeingut der Daten« in *Investigative Commons* hieß).<sup>32</sup> Quasi im Sinne eines Archive herausfordernden

29 Vgl. Forensic Architecture: Detecting Tear Gas: Vision and Sound, <https://forensic-architecture.org/investigation/detecting-tear-gas> vom 20.02.2020 (Zugriff am 28.02.2024).

30 R. Amaro: Black Technical Object, S. 218, H. LS.

31 Cheney-Lippold, John: We Are Data: Algorithms and the Making of Our Digital Selves, New York: New York University Press 2017, S. 35.

32 Bezüglich des Open-Source-Ermittlungsprozesses, der auch »Auszüge aus Zeugenaussagen, die willentlich oder unbeabsichtigt Hinweise zu einem speziellen Tathergang liefern« (Ausstellungspanel »Das Gemeingut der Daten«), ist folgender Hinweis signifikant: »Ihr Vorgehen folgt dem poetologischen Diktum von Stephane Mallarmé: »Die Dinge gibt es immer schon und sie müssen nicht von uns erschaffen werden; vielmehr ist es an uns, die Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen.« (Ebd.) Das Poetologische in diesem Zitat steht für das Verbinden von Einzelteilen anhand von aufeinander verweisenden Spuren, Metadaten etc. Davon jedoch nach wie vor zu unterscheiden ist

Gestus,<sup>33</sup> suggerieren Open Source Investigationen (OSI) jedoch mitunter auf irreführende Weise, es bedürfe nicht primär ein vom Können definiertes Subjekt (ein an ein westliches Freiheitskonzept gekoppelter Subjektbegriff).<sup>34</sup> Denn wohlgemerkt sind es häufig affizierte Personen(-gruppen) in minoritären gesellschaftlichen Positionen, die Forensic Architectures *advocacy* in Anspruch nehmen, um sich aus ihrer benachteiligten Position zu befreien. Zudem erfolgt heute ein Großteil der Intelligence open source.

Investigative Anstrengungen *verwirklichen*, was im Erfahrenen/Widerfahrenen<sup>35</sup>/Affizierten/Bezeugten bereits *wirklich ist*, indem sie darüber hinausgehen, um »auf grundlegende Weise zu verändern, wie wir – etwas oder uns selbst – bestimmen, wie wir Bestimmungen vornehmen«.<sup>36</sup> Wie bereits ausgeführt, spielt die Disruption von Determinierungen auch in Amaros Analyse eine wichtige Rolle. Eine gegenforensische Kasuistik kann von kompensatorischem Vorgehen bei ausbleibenden offiziellen Untersuchungen hin zu grundlegender Neubestimmung reichen, wenn als Reaktion auf eine als fehlerhaft oder diskriminierend angesehene Untersuchung etwa der Polizei oder Justiz »Evidenz mit Evidenz widerlegt«<sup>37</sup> und dabei Positivität auf den Prüfstand gestellt wird. Auch für diese Forensik gilt, was Menke über das ästhetische Freiheitsmodell schreibt: Ein fasziniertes Sehen erlaubt es jenseits der »gewohnheitsmäßigen Bestimmungen« zu blicken<sup>38</sup> – also auch jenseits voreingenommener Muster.

Gegen eine kausale Verbindung von Normativität und Wiederholung konstatiert die Kommunikationswissenschaftlerin Wendy Hui Kyong Chun: »Fundamentally, network science is nonnormative: it does not assume that aggregate behaviors stem from identical agents acting identically. It connects previously discontinuous scales [...].«<sup>39</sup> Das konsensstrebende und tröstlich-

---

das Verfahren der »Investigativen Poetik« (L. Stuckey: Forensische Verfahren, S. 232), die eine Arbeit an der Lücke und am Archiv ist.

33 Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, S. 37.

34 Vgl. C. Menke: Theorie der Befreiung, S. 13.

35 »Die Befreiung fängt vor unserem Tun an. Sie fängt damit an, dass uns etwas widerfährt [...].« Ebd., S. 14.

36 Ebd., S. 575.

37 L. Stuckey: Forensische Verfahren, S. 220.

38 Vgl. C. Menke: Theorie der Befreiung, S. 114.

39 Chun, Wendy Hui Kyong: »Queering Homophily«, in: Clemens Apprich et al., Pattern Discrimination, Lüneburg/Minneapolis: meson press/University of Minnesota Press 2018, S. 59–97, hier S. 70.

konstituierte Ident-Machen homophiler algorithmischer Muster, das Chun beschreibt, entspricht einer geschichtslosen Wiedererkennung des Nicht-Besonderen. »Wiederholungslogik ist identitär«, schreibt Menke.<sup>40</sup> Dies resultiert im Verlust einer institutionskritisch-diskursanalytisch-systemischen Perspektive. Während es bei Menke noch das Selbst ist, welches die Gewohnheit hervorbringt,<sup>41</sup> sind es aktuell die algorithmischen Netzwerkkulturen, welche das Gewöhnliche/Gleiche in Form einer (als segregierendes Regime zu verstehenden) Homophilie hervorbringen: »Network science [...] valorizes consensus, balance, and ›comfort‹: it validates and assumes segregation by focusing on individual ›preference,‹ rather than institutional constraints and racism.«<sup>42</sup> Der behaglich-tröstlichen (jedoch segregierenden, konflikt-scheuen und Diskriminierung naturalisierenden) Homophilie hält Chun die Bedeutung des Unbehagens und der Produktion neuer relationaler Formen entgegen, wenn sie von der Notwendigkeit spricht »to queer homophily«.<sup>43</sup>

Menkes ästhetisches Modell der Befreiung lässt sich mit Amaro und Chun für digitale Kulturen und forensische Medienästhetik aktualisieren, so das Argument dieses Aufsatzes. Denn auch Amaro arbeitet an einer Theorie der Befreiung, konzipiert als »release [of] data« (nicht primär der Menschen) durch Entfernung der unerwünschten »racializing effects« in Entscheidungsmodellen.<sup>44</sup> Im Unterschied zu Menke bezieht sich Amaros radikaler Ansatz der Datengerechtigkeit auf Mensch-Daten-Assemblagen, vergleichbar mit forensischen Kartografien, in denen der datafizierte Mensch bzw. sein In-Erscheinung-Treten vor der Kamera oder in Datenspuren bloß ein Medienobjekt unter anderen darstellt – mitunter wie eine Fußnote in ein investigatives Video eingebettet.

Intervenieren lasse sich, so Chun, in das segregierende und diskriminierende algorithmische »axiom that similarity breeds connection« folgendermaßen: »create new algorithms«, »reembrace critical theory« und »training in critical ethnic studies«.<sup>45</sup> Sofern Menke zugestimmt werden kann, dass »moderne Gesellschaftskritik [...] Gewohnheitskritik [ist]«,<sup>46</sup> ließe sich Chuns

40 C. Menke: Theorie der Befreiung, S. 83.

41 Vgl. ebd., S. 85.

42 W. H. K. Chun: Queering Homophily, S. 75.

43 Vgl. ebd., S. 79–89.

44 Vgl. R. Amaro: Black Technical Object, S. 34.

45 Vgl. W. H. K. Chun: Queering Homophily, S. 60–62.

46 C. Menke: Theorie der Befreiung, S. 82.

kritische Argumentation als eine aktualisierte »Gewohnheitskritik« begreifen. Dies wiederum würde darauf abzielen, wie bei Menke eine »andere Freiheit« zu konzipieren, die aus »Nichtwiederholung«, »Nichtsubsumption« und »Nichtsubjektivität« besteht.<sup>47</sup> Ein solcher Perspektivwechsel scheint nicht zuletzt auch für eine Revision des Menschenrechtskunstdiskurses relevant, womit der Bogen zu den Eingangsüberlegungen gespannt ist.

#### 4. Postrepräsentative Urteilsbildung

Für eine Kontextualisierung der medienästhetischen Gegenforensik hat sich der gegenwärtig dominante Menschenrechtskunstdiskurs, oder genauer: die Kunstbegriffe in Menschenrechtsdiskursen,<sup>48</sup> als wenig kompatibel herausgestellt. Die Kunst als kraftvolles Mittel des Ausdrucks sowie der Bewusstseinsbildung zu begreifen ist im Menschenrechtsdiskursen nach wie vor ein stark frequentierter Allgemeinplatz; zwar gelten die Künste darin als wirkungsvoll, jedoch in Wahrheit als unermögend jenseits ihres Instrumentalismus. Meine These besagt, dass sich darin das »griechisch-dialektische«<sup>49</sup> Modell aktualisiert, in dem Menke zufolge Befreiung von der »Knechtschaft« aus einer schöpferischen Bewusstwerdung resultiert und zu Identitätsbildung und Subjektivierung führe.<sup>50</sup> Der radikaldemokratische postrepräsentative Ansatz hingegen hat sich für eine Betrachtung gegenforensischer Befreiungsversuche als ergiebig erwiesen. Daher soll abschließend die Frage nach der Herausbildung von Urteilsformen sowie die nach Affektstrategien gestellt werden.

Während Sliwinski bezüglich Darstellungen des Lissabon-Erdbebens eine Verschränkung moralischer und ästhetischer Urteilsformen oder gar eine Überschreibung ästhetischer Urteilsformen durch moralische ausmacht, wirken die skizzierten institutionskritischen Urteilsformen der Gegenforensik

47 Vgl. ebd., S. 85, H.i.O.

48 Siehe etwa: Gantheret, Fiana/Guibert, Nolwenn/Stolk, Sofia (Hg.): *Art and Human Rights: A Multidisciplinary Approach to Contemporary Issues*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing 2023; Turner, Caroline/Webb, Jen: *Art and Human Rights: Contemporary Asian Contexts*, Manchester: Manchester University Press 2016; Martinez, Michel Angela/Renteln, Alison Dundes: »Human Rights and Art«, in: Anja Mühr/Mark Gibney (Hg.), *The SAGE Handbook of Human Rights: Two Volume Set*, London: SAGE Publications 2014, S. 433–459.

49 C. Menke: *Theorie der Befreiung*, S. 25.

50 Vgl. ebd., S. 31 u.a.

nicht moralisierend, wenngleich in ihrer institutionskritischen Manifestation mit ethischen Gesichtspunkten durchzogen. In Hinblick auf gegenwärtiges Kunstgeschehen erscheint eine begriffliche Differenzierung zwischen Ethik und Moral hilfreich. So plädiert die Kunsthistorikerin Magdalena Nieslony dafür, »[d]ie deutschsprachige Differenzierung von Befolgung [Moral] und Reflexion [Ethik] geltender Normen [...] auch in Bezug auf Kunstproduktion und -kritik« produktiv zu machen.<sup>51</sup> Stärker funktionell-systemisch angelegt, ist das Interesse an der Moral der Kunst in Menschenrechtsdiskursen meist eine an ihrem Effekt. Anstatt hier jedoch die Diskussion über Zweck und -freiheit der Künste aufzurollen, soll ein anderer Aspekt hervorgehoben werden: Der Wunsch, eine Menschenrechtsbotschaft über Kunst ausdrücken zu wollen, ist Symptom eines verflachten Verständnisses emotionaler Affizierung. Dieses dekonstruiert Gender-Studies-Forscherin Ann Cvetkovich treffend:

[T]he models of sentimental representation that pervade eighteenth- and nineteenth-century discourses of abolition are relevant for understanding contemporary human rights discourses that still traffic in the generation of affect through representations that aim to touch their audiences.<sup>52</sup>

Wie verhält sich folglich die Gegenforensik zur Absicht zu berühren? Literaturwissenschaftlerin Sylvia Sasse zufolge diene der (pseudo-)forensische Blick einer »Entemotionalisierung der Rezeption«:<sup>53</sup>

Meine These ist, dass der forensische Blick gezielt imitiert wird, um die Rezeption des Krieges zu entemotionalisieren. Der kalte Blick, der damit angestrebt wird, soll ein technischer Blick sein, der nicht danach fragt, wer da liegt, wer da gerade gestorben ist, wessen Wohnung auf dem Foto zerbombt wurde und warum.<sup>54</sup>

51 Nieslony, Magdalena: »Moralische oder ethische Wende des gegenwärtigen Kunstdiskurses? Bemerkungen zur Geschichte und Gegenwart moralischen Urteilens über zeitgenössische Kunst«, in: 21: Inquiries into Art, History, and the Visual 2 (2022), S. 343–381, hier S. 378, <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89082>

52 Cvetkovich, Ann: *Depression: A Public Feeling*, Durham/London: Duke University Press 2012, S. 9.

53 Sasse, Sylvia: »Der pseudoforensische Blick: Krieg, Fotografie und keine Emotionen«, in: Roland Meyer (Hg.), *Bilder unter Verdacht: Praktiken der Bildforensik*, Berlin: De Gruyter 2023, S. 15.

54 Ebd., S. 16.

Diese kritische Analyse Sasses deckt sich weitgehend mit dem, was ich anderswo als »Affektentzug«<sup>55</sup> bezeichnet habe, in der die Forensik einer kalten Probe, also einer Durchführung ohne Aufführung, gleicht. Das Affizierte bringt wiederum zurück zum ästhetischen Modell der Befreiung (mit Menke) und nicht-menschlichen Bezeugen (mit Richardson). Wie gezeigt, verschiebt sich die Affizierung – und somit auch die forensische Urteilsbildung – in *Investigative Commons* vom Repräsentativen ins Aktivistische und in *Triple-Chaser* ins Gestalterische.

---

55 L. Stuckey: Forensische Verfahren, S. 305.



## 16. Vom Museum zum Tribunal<sup>1</sup>

### Ein Viertel in Kolumbien kämpft für Erinnerung und Gerechtigkeit

---

Madlyn Sauer, Anna-Lena Dießelmann und Andreas Hetzer

*In Erinnerung an Harold Antonio Rodríguez Mellizo, Kevin Anthony Agudelo Jiménez, José Emilson Ambuila, Neison Sánchez González, Luis Herman Ladino Bañol, Carlos Sierra Sánchez, Angelvis Gregoria Bella Pérez, Daniel Estiven Sánchez Quicena, Michael Andrés Aranda Pérez, Didier Andrés Quintero Díaz, Byron Alexander Lasso Erazo, Jhon Gerardo Arenas Imbachí, Helver Orlando Orozca Benavides, Jonathan Uribe Correa, Juan Camilo Echeverry, Jonathan Andrés Reyes sowie den vielen weiteren Opfern, Verletzten und Überlebenden staatlicher und parastaatlicher Gewalt in Kolumbien.*

---

1 This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License International License (CC BY-ND 4.0; Attribution, NoDerivates). © 2025 The author(s). Images: © Colectivo del Museo Popular de Siloé. All rights reserved. Use, reproduction, distribution, or editing of the image is only permitted with the express written consent of the author. © Andreas Hetzer, 2021. All rights reserved. Use, reproduction, distribution, or editing of the image is only permitted with the express written consent of the author. © Isabelle Albán, 2021. All rights reserved. Use, reproduction, distribution, or editing of the image is only permitted with the express written consent of the author.

## Geschichten verweben, Geschichte gestalten

Abb. 1: Einer der Ausstellungsräume des Museums



Quelle: Colectivo del Museo Popular de Siloé

Das *Museo Popular de Siloé* ist ein Graswurzel-Museum: autonom, selbstorganisiert, widerständig – und arm. *Popular y pobre*, wie es vor Ort heißt. Gegründet wurde es im Jahr 2000 von David Gómez, einem Stadtteilaktivisten aus Siloé.<sup>2</sup> Es ist das erste und bislang einzige Museum in Siloé, einem Stadtviertel von Cali, das sich am Berghang der westlichen Andenkordillere im Departamento Valle del Cauca erstreckt. Die Geschichte Siloés ist vor allem eine Geschichte von Vertreibung und (para-)staatlicher Gewalt – und zugleich eine des unermüdlichen Widerstands und der bemerkenswerten Selbstorganisation. Ein kraftvolles Symbol dieser Geschichte ist der Stern von Siloé, *La Estrella*: eine 20 Meter hohe Sterninstallation mit hunderten Glühbirnen, die jede Nacht über dem Viertel leuchtet.<sup>3</sup>

2 Hetzer, Andreas et al.: *Siloé resiste a través del tiempo. Memoria visual*, Cali: Museo Popular de Siloé 2021, S. 6.

3 Zur ausführlichen Geschichte des Sterns, siehe Website des Museums: <https://museo.popularsiloe.org/estrella/> vom 30.11.2024 und Muñoz, Harold: »Invasión luminosa. La

Die Comuna 20 – wie Siloé auch genannt wird – entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Überwiegend bäuerliche, Schwarze und afrokolumbianische Gemeinschaften wurden aus den umliegenden Regionen Cauca und Nariño oftmals gewaltsam vertrieben. Angekommen in Cali mit zumeist nicht mehr als ihrem Leben, fanden sie als Minenarbeiter\*innen Zuflucht im illegalen Bergbau. So begannen die Arbeiter\*innen die steilen Hänge Calis informell zu bebauen, manchmal mit nur Pappe, Holz und ein wenig Zement.<sup>4</sup>

Siloé ist ein berüchtigtes Viertel in Cali. Es ist verrufen als einer der kriminellsten und gefährlichsten Orte in Kolumbien. Die Kriminalisierung geht mit einer starken staatlichen und städtischen Marginalisierung einher – und dieser voraus. Die Abwesenheit staatlicher Strukturen ist überall spürbar: in der fehlenden Infrastruktur, der unzureichenden Versorgung der Grundbedürfnisse, dem Mangel an Bildungs- und Kultureinrichtungen. Doch trotz dieser staatlichen Vernachlässigung und Abwesenheit verbindet die Bewohner\*innen Siloés eine tiefe Beziehung zu ihrem Territorium. Denn Siloé haben sie mit ihren eigenen Händen gebaut. In gemeinschaftlicher Arbeit – durch *mingas* (kollektive Arbeitseinsätze) – haben sie Straßen, öffentliche Plätze, Treppen, Wasser- und Abwasserleitungen geschaffen, Kirchen, spirituelle Orte, Tanzsalons und Gemeinschaftshäuser errichtet.

Dank dieser langen Tradition der Selbstorganisation und Selbstentwicklung hat sich in Siloé eine außergewöhnlich robuste Gemeinschaftsstruktur entwickelt – eine Struktur, die auch angesichts großer Herausforderungen Bestand hat. Denn Siloé ist ein Ort der Widersprüche: Neben Nachbarschaftszusammenhalt und kollektiven Projekten existieren intrafamiliäre Gewalt, Machismo, Drogenkultur, *microtráfico* und Bandenkriminalität.<sup>5</sup> Über 20 aktive Gangs konkurrieren hier teils um einzelne Straßenecken oder Treppenauf-

---

historia de la estrella navideña que brilla sobre Cali desde un barrio de invasión», in: Plough vom 29.11.2021, <https://www.plough.com/es/temas/cultura/dias-feriados/lecturas-para-navidad/invasion-luminosa> (Zugriff am 30.11.2024).

4 Eine gute Zusammenfassung zur Gewalt- und Widerstandsgeschichte der Comuna 20 im Kapitel Contextualización de la violencia en Siloé in der Dokumentation: Tribunal Popular en Siloé: conmemorar, dignificar, y resistir, Bogotá: Heinrich-Böll-Stiftung Bogotá 2023, [https://co.boell.org/sites/default/files/2023-11/hb-tribunal-popular-en-silo-e-web\\_1.pdf](https://co.boell.org/sites/default/files/2023-11/hb-tribunal-popular-en-silo-e-web_1.pdf) (Zugriff am 25.11.2024).

5 Muñoz Pandiella, Lluís: »Siloé: el barrio colombiano que resiste, entre la pobreza y la muerte«, in: France 24 vom 24.05.2021, <https://www.france24.com/es/programas/en-foco/20210524-protestas-colombia-siloe-cali-pobreza-violencia> (Zugriff am 30.11.2024).

gänge. Dennoch haben die Bewohner\*innen es geschafft, ihre Gemeinschaft zu bewahren, ihre Nachbarschaftsvereinigungen weiterzuentwickeln und an die historische Selbstorganisation anzuknüpfen – ein lebendiges Erbe, das bis heute besteht.<sup>6</sup>

Von all diesen Facetten – der Gewalt und Armut, der Resilienz, dem Widerstand und der Selbstermächtigung – erzählt das Museo Popular de Siloé.<sup>7</sup> Es befindet sich in David Gómez altem Elternhaus und beherbergt tausende Objekte: Alltagsgegenstände, Fotografien, Bilder, Magazine, Videos, Plakate, Flyer, Kleidung, Bauschutt, Schrott und Kostüme. Ganz im Geist von *popular y pobre* ist der Eintritt frei, denn, wie David Gómez betont ist das »Gedächtnis Siloés nicht käuflich«.<sup>8</sup> Viele der Exponate hat er in den letzten 25 Jahren selbst gesammelt, doch ebenso bringen Nachbar\*innen und Stadtteilbewohner\*innen Gegenstände als Schenkungen vorbei, die sie als Teil ihrer lokalen Geschichte betrachten: Zeugnisse ihrer Familien, ihrer Kultur, ihrer Bräuche, ihres Glaubens, aber auch von Gewaltereignissen.

Alle Objekte, gleich ihrer Herkunft, Bedeutung oder Erzählfkraft, finden im Museo Popular de Siloé ihren Platz. Hier gibt es keine repräsentative Auswahl emblematischer Gegenstände, die stellvertretend für die Bewohner\*innen stehen sollen. Stattdessen verfolgt das Museum einen radikal demokratischen Ansatz: Es ist ein horizontaler Raum ohne kuratorische Hierarchien, ein Ort, an dem die Erinnerungen und Geschichten aller zusammenfließen, um ein gemeinsames kollektives Gedächtnis zu schaffen. Dieses Gedächtnis wird nicht bloß bewahrt, sondern aktiv von den Bewohner\*innen selbst gestaltet, die sich

6 Dießelmann, Ani/Hetzer, Andreas: »Alle Barrios hier am Hang sind erkämpft worden«. Für den kolumbianischen Museumsdirektor David Gómez lebt Erinnerung vom Gang durch sein Viertel: Man muss es spüren, riechen, sehen«, in: neues deutschland vom 06.06.2020, S. 32, <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1137518.alle-barrios-hier-am-hang-sind-erkaempft-worden.html> (Zugriff am 30.11.2024).

7 Der Text baut auf dem Expert\*inneninterview mit David Gómez auf. Das Interview wurde am 24. März 2023 in Siloé geführt. Siehe auch Anm. 5 und Dießelmann, Anna-Lena: »Ausgrenzung sichtbar machen. Das Museo Popular de Siloé erzählt die Geschichte eines Viertels«, in: *ila* 377 vom Juli 2014, S. 12–13, <https://www.ila-web.de/ausgaben/377/ausgrenzung-sichtbar-machen> (Zugriff am 30.11.2024). Außerdem auf Spanisch: Scolari, Florencia: »Donde habita la memoria. Un análisis del Museo Popular de Siloé, espacio de memoria colectiva y resistencia popular«, in: *Aletheia* 15 (2024), <https://doi.org/10.24215/18533701e198> (Zugriff am 30.11.2024).

8 Zitat David Gómez aus dem Interview. Original im Spanischen: »La memoria de Siloé no está en venta«.

mit ihren vielen Schenkungen aktiv an der Sammlung des Museums beteiligen und es so lebendig und in Bewegung halten. Das Kollektiv des Museums nennt sich selbst »Krankenpfleger\*innen der Erinnerung«. Es ist ein fortwährender Prozess des Erinnerns, ein gemeinsames Konstruieren und Rekonstruieren der Vergangenheit durch die Menschen, die hier leben, aber auch jene, die das Viertel besuchen.

In der offiziellen Stadtgeschichte Calis bleibt für Siloé kaum Raum. Doch David Gómez und sein Team schreiben dieser Lücke entgegen. Sie schaffen die plurale Geschichte des Viertels – zusammengesetzt aus den vielfältigen Erinnerungen und Erzählungen der Menschen, die hier leben. Der Name *Museo popular* ist dabei Programm: ein Museum »von unten«, getragen von der Gemeinschaft, für die Gemeinschaft. Das Museo Popular de Siloé ist ein lebendiger Raum – ein Ort zum Spielen, Berühren, Benutzen, Singen, Schreien, Zuhören, Lachen und Lernen.

Das Museo ist jedoch nicht nur Sammlungs-, Archiv- und Ausstellungsort, sondern auch ein alltäglicher Raum für die Bewohner\*innen – insbesondere für die Kinder und Jugendlichen. Es verfügt über eine umfangreiche Sammlung von Musikinstrumenten, Kostümen und Spielzeug, die unter anderem beim berühmten *Carnaval de los Diablos* (Karneval der Teufel) zum Einsatz kommen. Das Museum bietet der *Escuela del Diablo* und Musikgruppen, den *Chirimías*, einen Ort zum Proben und ist ein Zuhause für die vielen Teufelskostüme des Karnevals, der weit über die Grenzen Calis hinaus bekannt ist.<sup>9</sup>

Wer das Museum besuchen möchte, wird zunächst auf eine Reise mitgenommen: Vor dem Betreten führt David Gómez seine Gäste auf eine seiner *Caminatas*, den »Erinnerungsspaziergängen« oder Viertelrundgängen.<sup>10</sup> Diese *Ruta de la Memoria* verläuft durch Siloé und führt zu symbolträchtigen Orten des Widerstands und der Gemeinschaftsbildung. Stationen wie der leuchtende Stern von Siloé, der *Parque de la Horqueta* oder der Aussichtspunkt *Mirador Yo Amo a Siloé* gehören dabei zum festen Programm. Erst nach dieser Tour öffnet

9 Für ausführliche Informationen zum Carnaval de los Diablos, siehe Abschlussarbeit im Studiengang Artes Visuales an der Universidad del Valle: López, Mera/Carolina, Diana: *Práctica Artística Colaborativa: Hagamos Juntos el Cuarto Carnaval Popular de Diablos de Siloé*, Cali: Universidad del Valle 2016, <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/6cbebf33-7b9f-40c2-9be0-aaeb4770f451/content> (Zugriff am 30.11.2024).

10 Zu den Erinnerungsspaziergängen: <https://museopopularsilo.org/ruta-memoria/> (Zugriff am 18.11.2024).

David die Tür zum Museum selbst – und mit ihr den Zugang zu einer überwältigenden (manchmal geradezu überfordernden) Fülle von Objekten, die die Geschichte der Comuna 20 repräsentieren.

Auch für diese Führungen nimmt David kein Geld. »Ich will nicht korrumpierbar sein«, erklärt er. Hinter dieser Haltung steht nicht nur ein Prinzip, sondern die Vision: die unsichtbaren Grenzen Siloés zu überwinden, die das Viertel von sich selbst und von der Außenwelt trennen. David träumte davon, dass die Bewohner\*innen Siloés ihr ganzes Viertel neu entdecken, dass sie es in seiner Vielfalt und Schönheit sehen können. Gleichzeitig wollte er die Türen von Siloé für Menschen aus Cali, aus Kolumbien und der Welt öffnen – eine Vision, die in einem Viertel, das von hoher Kriminalität, sozialer Ausgrenzung und Armut geprägt ist, alles andere als selbstverständlich war.

Heute gibt es viele Touren durch Siloé, organisiert sowohl von Bewohner\*innen als auch von Tourismusagenturen. Doch die anfängliche Hoffnung, Tourismus könne Wohlstand, Sicherheit und Stabilität ins Viertel bringen, die auch David teilte, hat sich bei den meisten Bewohner\*innen längst verflüchtigt. ¡*El turismo es terrorismo!*, Tourismus ist Terrorismus – eine provokante Aussage, die in marginalisierten Vierteln Kolumbiens jedoch große Wahrheit besitzt. Zu tief liegen die systemischen Probleme, und oft genug ist es das Geld selbst, das neue Konflikte schafft. Dass wissen auch David Gómez, Isabella Albán, Anny Rengifo, Christian ApuSiloé, Maria del Pilar Rodríguez, Sara Solarte, Kevin Gómez, Germán Matraca, Andreas Hetzer und Ani Dießelmann, die zusammen das Kollektiv des Museums bilden. Davids Entscheidung, kein Geld für seine Führungen oder das Museum zu nehmen, ist daher nicht nur Ausdruck seiner antikapitalistischen Haltung, sondern auch eine praktische Notwendigkeit: Nur so kann er seine Arbeit frei und ohne Korruption weiterführen. Denn wo Geld im Spiel ist, insbesondere in einem marginalisierten Viertel mit unzähligen nicht gedeckten Bedürfnissen, sind meist illegale Strukturen nicht weit. Sie verlangen sogenannte *vacunas*, Schutzgeld, damit Besucher\*innen ungestört durchs Viertel spazieren können. Doch wo nichts zu holen ist und wo zudem Respekt vor der Person wie bei David besteht, können sogar von Banden kontrollierte unsichtbare Grenzen überschritten werden.

## Ein Denkmal fällt, ein Streik entsteht

*Abb. 2: Der Kolonialherr und Menschenrechtsverbrecher Sebastián Belalcázar ist niedergedrissen. Umringt von Polizei führt eine indigene Autorität der Misak ein Reinigungsritual des Ortes durch, 28. April 2021*



Quelle: Andreas Hetzer

Im April 2021 erlebte Kolumbien eine der größten sozialen Mobilisierungen seiner jüngeren Geschichte: einen nationalen Generalstreik. Nach Angaben der Interamerikanischen Menschenrechtskommission (IACHR) kam es landesweit zu über 12.000 Protestaktionen, an denen sich Menschen aus mehr als 30 Departements beteiligten.<sup>11</sup> Besonders Cali, die drittgrößte Stadt des Landes, entwickelte sich zu einem Epizentrum des Protests.

---

<sup>11</sup> IACHR: Observaciones y recomendaciones. Visita de trabajo a Colombia [Beobachtungen und Empfehlungen. Arbeitsbesuch in Kolumbien], Juni 2021, [https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/ObservacionesVisita\\_cidh\\_Colombia\\_spA.pdf](https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/ObservacionesVisita_cidh_Colombia_spA.pdf) (Zugriff am 20.11.2024).

Doch was machte den Generalstreik von 2021 so außergewöhnlich, in einem Land, das reich an Protesten und Widerstandsbewegungen ist? Um diese Frage zu beantworten, richtet sich der Blick auf ein Ereignis, das in Cali eine Initialzündung für den landesweiten Aufstand darstellte. Am 28. April 2021 zogen Mitglieder des indigenen Volkes der Misak nach Cali und stürzten das Denkmal von Sebastián de Belalcázar, dem berüchtigten Kolonialherrn und Gründer der Stadt, von seinem Sockel.<sup>12</sup> Diese politische Aktion richtete sich gegen die koloniale Erzählung der Geschichte Kolumbiens und ehrte 500 Jahre Widerstand gegen Unterdrückung und Völkermord. »Es war eine Initialzündung«, beschreibt David diesen Moment im Interview. Dieser Akt der Dekolonialisierung befeuerte die landesweite Mobilisierung, die Gewerkschaften, Jugendorganisationen, Studierende und soziale Bewegungen vereinte. Es entstand ein Generalstreik, der über drei Monate andauerte und als eines der bedeutendsten Ereignisse in der jüngeren kolumbianischen Geschichte gilt.

Die Dynamik des Streiks war beeindruckend. Eine Vielzahl sozialer Akteure brachte ihre Forderungen mit kulturellen Aktionen, Mandalas, Straßenblockaden, Besetzungen und Demonstrationen in städtischen wie ländlichen Gebieten zum Ausdruck. Der Widerstand wollte »die sozialen Brüche überwinden« und gemeinsam für bessere (wirtschaftliche) Chancen, für Bildungsgerechtigkeit, ein Leben in Würde und die Verhinderung von Ausgrenzung kämpfen. Die sogenannte *Primera Línea* – die »Erste Reihe« – wurde zur Ikone dieses Aufstands. Jugendliche im Alter zwischen 14 und 30 Jahren schlossen sich zusammen, ver mummt und ausgerüstet mit improvisierten Schilden, Helmen und Ölfässern. Ihre Mission war es, die Protestierenden vor der brutalen Gewalt der Polizei- und Militäreinheiten zu schützen. Doch ihre Aufgabe ging über den bloßen Schutz hinaus: Die Blockadepunkte, die sie errichteten, wurden zu Symbolen des Widerstands, der Solidarität und der Hoffnung auf ein besseres Leben. In Cali waren die Zufahrtsstraßen monatelang blockiert, es mangelte an Benzin und Grundnahrungsmitteln, der öffentliche Nahverkehr lag komplett flach. Die meisten Menschen wurden ins Homeoffice geschickt, Geschäfte waren geschlossen.<sup>13</sup>

12 El Espectador: »Paro Nacional en Cali: Pueblo Misak derribó la estatua de Sebastián de Belalcázar«, in: Ders. vom 28.04.2021, <https://www.elespectador.com/colombia/cali/paro-nacional-en-cali-pueblo-misak-derribo-la-estatua-de-sebastian-de-belalcazar-articulo/> (Zugriff am 15.11.2024).

13 Engelbart, Gabriel: »Jede Blockade ist ein eigenes Universum«, in: neues deutschland vom 22.05.2021, S. 18–19.

Auch das Kollektiv des Museo Popular war auf der Straße, Tag und Nacht unterwegs an den Blockadepunkten, um bei der Versorgung von Verletzten zu helfen, Kartoffeln an den Volksküchen zu schneiden, T-Shirts zu bedrucken, Transparente zu malen, Fotos zu machen. Vor allem waren sie am Blockadepunkt an der Zufahrt nach Siloé präsent und sammelten Objekte, um eine Erinnerungsecke im Museo einzurichten. Als die schrecklichen Menschenrechtsverbrechen begangen wurden, versuchte das Team die Geschehnisse zu dokumentieren und Beweise zu sammeln.

Der Ursprung des Generalstreiks von 2021 reicht zurück bis ins Jahr 2019, als Präsident Iván Duque eine Steuerreform vorschlug, die die ohnehin extreme soziale Ungleichheit in Kolumbien weiter verschärft hätte.<sup>14</sup> Diese Reform war der sprichwörtliche Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte. Bereits 2020 und Anfang 2021 erhoben indigene Gemeinschaften und soziale Bewegungen lautstark ihre Stimmen gegen die Reform und forderten weit mehr als nur deren Rücknahme: einen echten politischen Dialog. Diese Forderung wurzelte tief in der Enttäuschung über das Friedensabkommen von 2016, das den bewaffneten Konflikt mit der FARC-Guerilla zwar formal beendete, aber keinen nachhaltigen Frieden und kein Ende der Gewalt brachte. Seit der Unterzeichnung des Abkommens im November 2016 wurden gezielt über 1.900 soziale Aktivist\*innen, Umweltschützer\*innen, Gewerkschafter\*innen sowie über 470 Unterzeichner\*innen des Friedensabkommens ermordet, hingerichtet, und unzählige mehr gewaltsam vertrieben und verschwunden gelassen.<sup>15</sup>

14 Dießelmann, Ani/Hetzer, Andreas: »Kolumbien im Ausnahmezustand. Ein Bericht über die aktuellen Proteste gegen die Steuerreformpläne«, in: Rosa Luxemburg Stiftung vom 07.05.2021, <https://www.rosalux.de/news/id/44256/kolumbien-im-ausnahmezustand> (Zugriff am 30.11.2024).

15 Siehe Unterzeichner\*innen 2016 Friedensabkommen, unter: <https://indepaz.org.co/visor-de-asesinato-a-firmantes-del-acuerdo-de-paz-en-colombia/> (Zugriff am 02.02.2026); Siehe Soziale Führer\*innen und Menschenrechtsverteidiger\*innen, unter: <https://indepaz.org.co/visor-de-asesinato-a-personas-lideres-sociales-y-defensores-de-derechos-humanos-en-colombia/> (Zugriff am 02.02.2026); CINEP/PPP: »Reclamar y morir: Exterminio del liderazgo social de base en Colombia. 2016–2022«, in: Noche y Niebla 16 (2023), [https://www.cinep.org.co/publi-files/PDFS/20230807\\_CT16-Reclamar\\_y\\_morir.pdf](https://www.cinep.org.co/publi-files/PDFS/20230807_CT16-Reclamar_y_morir.pdf) (Zugriff am 24.11.2024); Voz de America: »Viudas reclaman por asesinatos de más de 400 exguerrilleros de las FARC que pactaron la paz en Colombia«, in: Ders. vom 21.02.2024, <https://www.vozdeamerica.com/a/viudas-reclaman-asesinatos-mas-400-ex-guerrilleros-farc-pactaron-paz/7497252.html> (Zugriff am 27.11.2024).

Der interne Krieg gegen die soziale Bewegung in Kolumbien geht unvermindert weiter und betrifft insbesondere jene, die für Demokratie, Frieden, soziale Gerechtigkeit und Selbstbestimmung eintreten.

Bereits eine Woche nach Beginn des Streiks, am 3. Mai 2021, übertrug Präsident Duque die Kontrolle über die Stadt Cali an Eduardo Enrique Zapateiro, einen ehemaligen General der nationalen Armee.<sup>16</sup> Für 60 Tage wurden alle Polizeieinheiten in Cali abgezogen. Die Stadt wurde von militärischen Einheiten wie der ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios) und GOES (Grupos Operativos Especiales de Seguridad) verwaltet – Truppen, die für den bewaffneten Konflikt gegen Guerillas und die Aufstandsbekämpfung ausgebildet werden. Unter dem Vorwand, die Proteste seien durch Guerillagruppen und Drogenbanden unterwandert, rechtfertigte Duque den Einsatz brutaler Gewalt. Die Bürger\*innen von Cali wurden als innere Feinde Opfer von Gewalt und Einschüchterung und wurden meist außerhalb von den Protesten und Blockadepunkten, in Alltagssituationen und insbesondere während öffentlicher und friedlicher Mahnwachen für ermordete Compañeras und Compañeros erschossen.

Die Folgen der Militarisierung in Cali waren verheerend: Zwischen dem 28. April und dem 15. Juli 2021 wurden 83 Menschen ermordet oder außergerichtlich hingerichtet, darunter 44 nachweislich durch staatliche Sicherheitskräfte.<sup>17</sup> Mehr als 2.000 Demonstrierende wurden willkürlich verhaftet, etwa 100 Menschen verloren durch Polizeigewalt ein Auge, und mindestens 35 wurden Opfer sexueller Gewalt und Vergewaltigungen. Über 1.600 Menschen erlitten körperliche Gewalt durch die militärischen Sicherheitskräfte. Allein in Siloé wurden 13 Menschen ermordet, insgesamt 159 Personen wurden Opfer von versuchtem Mord, Folter, gewaltsamem Verschwindenlassen, willkürlicher Verhaftung und Drohungen.

Einer der emblematischen Orte ist die *Glorieta de Siloé*, ein Kreisverkehr im Viertel, der während des Streiks zu einem Symbol des Widerstands wurde. Hier versammelten sich die Bewohner\*innen am 3. Mai 2021 zu einer friedlichen Mahnwache, um des Graffitikünstlers Nicolás García Guerrero zu gedenken, der einen Tag zuvor an einem Blockadepunkt im Norden von Cali von

16 Tribunal Popular en Siloé, S. 7–8.

17 Infobae: »Nationaler Streik im Jahr 2021: Laut Indepaz wären die Sicherheitskräfte an 44 Morden beteiligt gewesen«, in: Ders. vom 24.04.2022, <https://www.infobae.com/de/2022/04/24/nationaler-streik-im-jahr-2021-laut-indepaz-waren-die-sicherheitskraefte-an-44-morden-beteiligt-gewesen/> (Zugriff am 27.11.2024).

der Polizei getötet worden war. Doch die Mahnwache endete in einem Massaker: Scharfschützen und Mitglieder der GOES feuerten auf die Versammelten. Kevin Anthony Agudelo Jiménez, Harold Antonio Rodríguez Mellizo und José Emilson Ambuila wurden gezielt getötet. Viele weitere wurden schwer verletzt, gefoltert oder gewaltsam verschwunden gelassen.<sup>18</sup>

Diese Tragödie markierte das erste Massaker in Siloé während des Generalstreiks – und es sollte nicht das letzte bleiben. Bis Mitte Juni 2021 erlebte das Viertel mehrere solcher Angriffe. Trotz dieser Eskalation wurde die Glorieta zu einem zentralen Blockadepunkt und später zu einem Ort der Erinnerung und des Widerstands für das Leben und der Hoffnung.

Angesichts der anhaltenden Gewalt durch staatliche Behörden, die lautstark von der Duque Regierung gerechtfertigt wurden und der Passivität der internationalen Gemeinschaft begannen internationale bis lokale NGOs sowie zivilgesellschaftliche Organisationen – darunter das Museo Popular de Siloé – eigene Untersuchungen und Recherchen anzustellen.

David und die Mitglieder des Museo sammelten und dokumentierten die Spuren und Artefakte des Widerstands und der Gewalt: Patronenhülsen, durchschossene Schutzschilder, Banner und andere Relikte, die unmittelbar im Museo ausgestellt werden. Doch darüber hinaus begann das Team eine akribische Dokumentation und Archivierung des kollektiven Gedächtnisses: Fotografien, Social-Media-Videos, gerichtsmedizinische Dokumente, Augenzeugenberichte von Demonstrierenden, Rettungskräften und medizinischem Personal wurden gesammelt. Die sorgfältige Verifizierung ermöglichte eine präzise Rekonstruktion der Ereignisse und Mordfälle, die von der Staatsanwaltschaft systematisch unterlassen wurde.

---

18 El Espectador: »Lo que pasó anoche en Siloé (Cali) fue una matanza»: líder social«, in Ders. vom 04.05.2021, <https://www.elespectador.com/judicial/lo-que-paso-anoche-en-siloe-cali-fue-una-matanza-lider-social-article/> (Zugriff am 30.11.2024).

*Abb. 3: David Gómez stellt am 4. Mai 2021 an der Glorieta de Siloé, am Kreisverkehr, eine Patronenhülse sicher, nachdem staatliche Sicherheitskräfte in der Nacht zuvor drei Menschen getötet und 21 Personen durch Schüsse schwer verletzt hatten*



Quelle: Andreas Hetzer

Doch bald wurde deutlich, dass diese Arbeit allein nicht ausreichte. Die schiere Dimension und Systematik der Gewalt verlangten nach mehr als einer Ausstellung im Museum oder einem weiteren Bericht, wie sie von internationalen Menschenrechtsorganisationen bereits zahlreich existierten. Die systematischen Menschenrechtsverletzungen verlangten nach juristischen Konsequenzen und einer öffentlichen Anklage. Aus diesem Bewusstsein heraus entstand die Idee des Tribunal Popular en Siloé (TPS).

Inspiziert von der Tradition zivilgesellschaftlicher Tribunale – nicht zuletzt die NSU-Tribunale<sup>19</sup> – griff das Kollektiv um das Museo Popular de Siloé das Format eines Strafprozesses auf, wandelte es jedoch in etwas Eigenes, Lokales, zutiefst Gemeinschaftsbezogenes um. Graswurzel-Tribunale wie dieses nehmen symbolisch die Autorität eines Gerichts in Anspruch, um das Versagen

19 Vgl. Sauer, Madlyn: Wir klagen an! NSU-Tribunale als Praxis zwischen Kunst, Recht und Politik. Münster: Unrast Verlag 2022.

staatlicher und internationaler Institutionen sichtbar zu machen. Sie entstehen dort, wo Gerechtigkeit nicht gewährleistet ist, wo nationale Behörden oder internationale Gerichtshöfe – ob aus Unwillen oder Unfähigkeit – die Verantwortung scheuen.

Während einige dieser Tribunale global vernetzt und transnational organisiert sind, wie etwa das *Permanent Peoples Tribunal*, welches in Kolumbien bereits drei große Tribunalprozesse in den letzten 30 Jahren abhielt – das letzte im März 2021, also nur einen Monat vor dem Ausbruch des Generalstreiks – konzentrieren sich andere, wie das *Tribunal Popular en Siloé*, auf lokale Realitäten. Doch sie alle teilen eines: Sie überschreiten die engen Grenzen traditioneller Justizsysteme. Hier geht es nicht nur um juristische Schuld und Strafe, sondern um die Transformation der Strukturen und Ideen, die Gewalt ermöglichen. Ein Volkstribunal ist immer auch ein Ort des Widerstands, der Reflexion und der Hoffnung.

Im Fall von Siloé bedeutete dies, das Tribunal als Raum der Gemeinschaft und Solidarität zu gestalten. Mit kreativen, kulturellen und künstlerischen Mitteln sammelte, untersuchte und präsentierte das Tribunal Beweise. Es wurde zu einem Ort des Gedenkens, des kollektiven Trauerns und des Kampfes für eine Gerechtigkeit, die weit über Gerichtsentscheidungen hinausgeht – eine Gerechtigkeit, die Wurzeln schlägt in der Gemeinschaft selbst. Zudem spricht das Tribunal Popular en Siloé eine eigene Sprache, um der Reviktimisierung der Opfer vor der ordinären Justiz etwas entgegenzusetzen. Die Opfer sprechen bei den selbstorganisierten Veranstaltungen so, wie sie möchten, werden in keine rationalisierenden Schemen gedrängt, es geht um die Würdigung der Opfer und die Umdeutung der offiziellen Erzählung – die laut Strafjustiz als »Vandalen« bezeichneten Demonstrierenden waren in Wirklichkeit Nachbar\*innen mit Träumen, Hoffnungen und Familie.

## Raum des Rechts, Raum der Heilung

*Abb. 4: Gedenkveranstaltung am 9. September 2022 an die Opfer des Streiks in Siloé an einem der Tatorte, dem abgebrannten Kaufhaus DollarCity, wo am 29. Mai 2021 die Leiche von Daniel Stiven Sánchez Quiceno geborgen wurde*



Quelle: Isabella Albán

Das TPS wurde im Oktober 2021 von Überlebenden, Mitgliedern der Primera Linea, Familien der Opfer, Menschenrechtsverteidiger\*innen, Aktivist\*innen aus der Nachbarschaft und lokalen Organisationen im Museo

Popular ins Leben gerufen.<sup>20</sup> Am 3. Mai 2022, am Jahrestag des ersten Massakers, also genau ein Jahr nach der sogenannten *Operación Zapateiro* – dem Militäreinsatz unter General Eduardo Enrique Zapateiro zur angeblichen »Stabilisierung und Wiederherstellung der Stadt Cali« binnen 24 Stunden – wurde das TPS feierlich im Park La Horqueta eingeweiht, einem wichtigen Gemeinschaftsort in Siloé.<sup>21</sup> Diese symbolische Eröffnung, begleitet von kulturellen Veranstaltungen, markierte den Beginn eines Prozesses, der die juristische Verantwortung in die Hände der Gemeinschaft legte.

Das TPS wurde als ein zivilgesellschaftliches Tribunal konzipiert, das sich zwar an juristischen Standards orientierte, diese jedoch an die lokalen Gegebenheiten und die Bedürfnisse der Gemeinschaft anpasste. Es war ein Prozess von der Gemeinschaft für die Gemeinschaft. Im *Comité de Impulso*, dem Kernteam des Tribunals, koordinierten sich das Museo als Stimme des Barrios und die Menschenrechtsorganisationen *Nomadesc*, *N21* und *Ciudad en Movimiento*, das internationale Netzwerk *Red de Hermandad y Solidaridad con Colombia*, kirchliche Organisationen wie das *Observatorio de Realidades Sociales de la Arquidiócesis de Cali*, das *Observatorio de Dignidad Humana der Universidad Católica* mit weiteren lokalen Aktivist\*innen und insbesondere mit den Opfern und Familien. Besonders wichtig war die aktive Einbeziehung der Familien der Ermordeten und Überlebenden, um ihre Perspektiven, Bedürfnisse und Ideen ins Zentrum zu stellen und alle Entscheidungen gemeinsam zu treffen. Das Tribunal gründete zudem je nach Bedarf weitere Arbeitsgruppen: Es gab eine Gruppe, die sich um die Verfassung der Anklage kümmerte, eine andere AG koordinierte die 14 internationalen Geschworenen. Eine andere Gruppe wiederum war für die Kommunikation verantwortlich, die AG Barrio Adentro mobilisierte in Siloé. Das Tribunal wollte die Unterscheidung zwischen einerseits der Opfer und andererseits der internationalen Expert\*innen aufweichen, der Slogan »Wir sind

20 Das TPS im social media: Instagram: <https://www.instagram.com/tribunalpopularen-siloe/?hl=de>, Twitter: <https://x.com/tribunalsiloe> (Zugriff am 15.11.2024). Die offizielle Dokumentation des Urteils des TPS, ist frei zugänglich unter URL: [https://co.boe.gov.ec/sites/default/files/2023-11/hb-tribunal-popular-en-siloe-web\\_1.pdf](https://co.boe.gov.ec/sites/default/files/2023-11/hb-tribunal-popular-en-siloe-web_1.pdf) (Zugriff am 20.11.2024). Ein weiteres zusammenfassende Video zum TPS findet sich unter der URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gaufkjbt48> (Zugriff am 22.11.2024).

21 Valdivieso, Jeanneth: »A un año del paro nacional, Siloé busca justicia para sus muertos«, in: Liga contra el silencio vom 05.05.2022, <https://ligacontraelsilencio.com/2022/05/05/a-un-ano-del-paro-nacional-siloe-busca-justicia-para-sus-muertos/> (Zugriff am 30.11.2024).

alle Opfer – wir sind alle Expert\*innen« bestimmte die Leitlinie der ersten Aktivitäten. Diese Initiative wurde von rund 100 Menschenrechtsorganisationen, NGO und sozialen Organisationen aus Kolumbien, Lateinamerika und Europa mitgetragen. Diese breite Unterstützung war nicht zuletzt deshalb notwendig, weil Aktivist\*innen bereits während des Streiks Morddrohungen erhielten, sofern sie zur Mobilisierung und Aufklärung beitrugen.

Die Organisationstreffen des Tribunals standen allen Interessierten offen und boten die Möglichkeit, sich jederzeit einzubringen. Besonders im Vorfeld und im Nachgang zu den öffentlichen Hearings des Tribunals – wie der Eröffnung am 3. Mai 2022, der Anklageerhebung am 10. September 2022 und der Urteilsverkündung am 20. Februar 2023 – traten weitere Personen vertraulich an das Tribunalteam heran, um weitere noch unbekannte Fälle staatlicher Menschenrechtsverletzungen im Streik anzuzeigen. Dies spiegelte das Vertrauen wider, das die Gemeinschaft in die Arbeit des Tribunals setzte.

Insgesamt untersuchte das TPS 18 Fälle von Menschenrechtsverletzungen der Sicherheitskräfte mit insgesamt 159 Opfern.<sup>22</sup> Die Verbrechen umfassten Mord, außergerichtliche Hinrichtungen, versuchten Mord, Folter, gewalttames Verschwindenlassen, sexuelle Gewalt, Vergewaltigung, körperliche Gewalt, Entführung, illegale Inhaftierung, Drohungen und Verfolgung. Die Aufarbeitung war eine mühsame und sorgfältige Aufgabe: Beweismaterial wurde gesammelt und analysiert, Zeugenaussagen aufgenommen, Video- und Fotomaterial ausgewertet und die sozialen sowie politischen Kontexte der Verbrechen akribisch rekonstruiert. Während Siloé im Fokus stand, wurde immer wieder betont, dass die dokumentierte Gewalt Teil einer breit angelegten Repressionsstrategie war, die sich in vielen Regionen Kolumbiens wiederholte. Für die Tribunalgruppe ist Siloé ein Mikrokosmos, der die Geschichte des Landes widerspiegelt – eine Geschichte von Vertreibung, Marginalisierung und Gewalt, aber auch von tief verwurzelttem Widerstand und langjährigem Kampf. Die Eingrenzung der Nachforschungen auf Siloé war zum einen dessen geschuldet, dass einige Mitglieder\*innen des TPS sich im

---

22 Kapitel »Hechos y Casos« [Fakten und Fälle] in: Tribunal Popular en Siloé, S. 100–153. Siehe auch Palomino, Sally: »Operación Siloé«. El estado colombiano es condenado por un tribunal popular en un fallo simbólico«, El País España vom 21.02.2023, <https://elpais.com/america-colombia/2023-02-21/operacion-siloe-el-estado-colombiano-es-condenado-por-un-tribunal-popular-en-un-fallo-simbolico.html> (Zugriff am 30.11.2024).

Viertel sehr gut auskennen und deshalb die Möglichkeiten zu einer solch detaillierten Analyse hatten, zum anderen war die gesamte Arbeit ehrenamtlich und damit zeitlich begrenzt.

Die Hoffnung des TPS war, dass ihre Arbeit andere Gemeinschaften dazu inspirieren könnte, ähnliche Tribunale zu gründen und so die systematische staatliche Gewalt aufzudecken und aufzuarbeiten. Das Konzept des *popular y pobre* – von unten und arm – erhielt im Kontext des Tribunals eine transformative Bedeutung: Es zeigte, dass die Bevölkerung in Siloé in der Lage ist, ein internationales Tribunal zu organisieren, das ernsthafte und stichhaltige juristische Beweise vorlegt. Dies wurde durch zeitintensive forensische Methoden erreicht – wie die sorgfältige Dokumentation von Fällen, Befragungen von Zeug\*innen, gründliche Recherchen, die Analyse von Video- und Fotomaterial sowie die Verfolgung aller Hinweise und Spuren aus der Gemeinschaft.<sup>23</sup>

Besonders entscheidend war die starke soziale Organisation innerhalb von Siloé. Die enge Vernetzung und das Vertrauen innerhalb des Viertels ermöglichten es, Informationen zu teilen und eine umfassende und glaubwürdige Aufarbeitung der Verbrechen durchzuführen. Die Menschen kannten einander, und diese Vertrautheit schuf eine Grundlage, auf der Solidarität und Widerstand gegen die Straflosigkeit wachsen konnten. Vor dem Hintergrund, dass noch bis heute Zeug\*innen verfolgt, ermordet und vertrieben werden, Personen des TPS durch die paramilitärische Gruppe *Autodefensas Gaitanistas* (AGC) mit dem Tode bedroht wurden und die Sicherheitslage im Stadtteil nach wie vor kompliziert ist, spielt das Vertrauen untereinander eine überaus wichtige Rolle.

Doch das Tribunal war weit mehr als ein juristischer Prozess.<sup>24</sup> Es schuf einen Raum der Heilung, der Gemeinschaft und der Solidarität. Laut Isabel la Albán, Mitglied des Kollektivs des Museums, ging der Zweck des TPS weit über Anklage und Untersuchung hinaus. Ein entscheidender Schwerpunkt lag auf dem »heilenden Element – einander zu sehen, zu sprechen, sich auszutau-

23 Henkel, Knut: »Die Toten von Siloé klagen an«, in: Amnesty Journal vom 03.08.2022, <https://www.amnesty.de/informieren/amnesty-journal/kolumbien-regierungsproteste-cali-2021-tote-jugendliche-erinnerung-und-aktivismus> (Zugriff am 30.11.2024).

24 Vgl. Gleitz, Johannes/Reimann, Sabine: »Das ›Tribunal Popular en Siloé‹ in Kolumbien. Praxen der Selbstermächtigung von Sozialen Bewegungen im Kontext staatlicher Gewalt«, in: Online Supplement des Forschungsjournal *Soziale Bewegungen* 36 (2023) 3, die das Tribunal eher aus Bewegungsperspektive analysieren.

schen, gemeinsam zu trauern und zu erinnern, zu verstehen, dass es nicht nur mein Fall ist, sondern dass es viele andere gibt«.

Zusätzlich zu den drei Hauptsitzungen organisierte die Stadtteilgruppe eine Reihe von Festen und Veranstaltungen, die weit über den rechtlichen Rahmen hinausgingen und für die Gemeinschaft von Siloé von großer Bedeutung waren. Dazu gehörten Familientreffen, der Austausch unter Betroffenen, gemeinsame Ausflüge, künstlerische Aktivitäten wie Graffiti und Malstunden mit Kindern sowie öffentliche Aktionen wie Proteste und Interventionen. Nicht zuletzt hat das TPS an der Glorieta einen Erinnerungsgarten errichtet, an dem Blumen und Gedenktafeln an die Ereignisse erinnern. Die Gruppe nahm auch an städtischen und traditionellen Festen wie dem *Carnaval de Diablos* teil. Als Reaktion auf die Morddrohungen organisierten das TPS im Dezember 2022 das öffentliche *Festival sin Miedo* – das Festival ohne Angst.

Am 20. Februar 2023 schließlich fällt das TPS ein symbolisches Urteil gegen Akteur\*innen der damaligen Regierung, Behörden, Militär und der Politik. Das Urteil beinhaltet Verbrechen gegen die Menschlichkeit und Menschenrechtsverletzungen, die während der Proteste des sozialen Aufstands von 2021 begangen worden waren. Es stellte unmissverständlich klar, dass es sich um einen andauernden Völkermord an der kolumbianischen Jugend und der marginalisierten Bevölkerung handelt. Das TPS fordert bis heute unermüdlich Gerechtigkeit, Aufklärung und Wahrheit für die Opfer und ihre Familien.

Obwohl das TPS mit seinen rechtlichen Verfahren – Expertenpanels, Anhörungen und Urteil – abgeschlossen ist, bleibt die Arbeit der Nachbarschaftsorganisation lebendig. Die Familien der Opfer und die Organisator\*innen treffen sich weiterhin regelmäßig zu Erinnerungsspaziergängen. Sie kochen zusammen, teilen Geschichten und halten das Gedenken an die Ereignisse und vor allem an ihre Liebsten wach. Es gibt zahlreiche Ideen, wie die Geschichte des Tribunals und seines Urteils weitergetragen werden könnte, darunter die Vision einer Graphic Novel, die die Ereignisse für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich machen könnte.

## Wo Träume Wurzeln schlagen

Siloé hat durch seinen Widerstand und auch durch den gemeinschaftlichen Tribunalprozess eine tiefgreifende Neudefinition erfahren. Einst als »schwierig und kriminelles Viertel« verrufen, wird es heute auch als Ort des Wider-

stands und der Solidarität wahrgenommen – ein Viertel, das staatliche und parastaatliche Akteure für ihre Verbrechen verantwortlich macht.

Wenn David Besucher\*innen auf seiner *Caminata de la Memoria* durch Siloé führt, führt er sie auch zu emblematischen Widerstands- und Gedenkortern des Streiks wie der Glorieta, zum DollarCity oder zum Graffiti-Mahnmal. Manchmal kommen auch Angehörige der Opfer dazu, die von ihren ermordeten Kindern erzählen und über die Gründung und Arbeit des Tribunals berichten.

Im Museum gibt es eine eigene Abteilung zum Streik 2021 mit Patronenhülsen, Plakaten, Schilden, Helmen und Ölfässern der Primera Línea, Bannern, Plakaten, Gemälden, Postern, Fotografien und Videos. Daneben gibt es nun auch eine Abteilung zum Tribunal, in der wie gewohnt mit allerlei Objekten von dem außergewöhnlichen Tribunalprozess erzählt wird.

Abb. 5: Ausschnitt aus der Abteilung zum Streik im Museo Popular de Siloé mit David Gómez, dem Gründer des Museums



Quelle: Colectivo del Museo Popular de Siloé

Das Museum ist dabei nicht nur ein Ort der Erinnerung, sondern auch ein Ort der Heilung. Wie David betont, kommen Angehörige der Opfer, um Trost zu finden und sich begleiten zu lassen. Eine der bewegendsten Geschichten erzählt von einer Frau, die im Herbst 2022 das Museum besuchte. Vor den Artefakten aus der Zeit des Streiks begann sie zu weinen. Auf Davids behutsame

Nachfrage erzählte sie, dass sie die Mutter eines ermordeten jungen Mannes sei, über dessen Tod sie auf Drängen ihrer evangelikalen Familie nie öffentlich sprechen dürfe. Schließlich überreichte sie dem Museum das blutgetränkte T-Shirt ihres Sohnes, das er am Tag seiner Ermordung getragen hatte. David richtete mit dem T-Shirt eine kleine Gedenkecke ein. Für die Frau wurde diese Ecke zu einem Ort, an dem sie ihrem Sohn nahe sein konnte. Noch heute besucht sie das Museum, um sich an ihren Sohn zu erinnern. David hofft, dass sie eines Tages die Kraft findet, öffentlich über ihren Verlust zu sprechen. Bis dahin bietet ihr das Museum diesen Schutzraum.

Das Museo und das Tribunal Popular in Siloé sind untrennbar miteinander verbunden. Gemeinsam verkörpern sie die Suche nach Wahrheit, Gerechtigkeit und Heilung. Sie zeigen, dass Erinnerung ein aktiver Akt ist – ein politischer und sozialer Akt, der die Vergangenheit in die Gegenwart trägt, um die Zukunft zu verändern.

Im Sinne eines radikaldemokratischen Museums, wie es Nora Sternfeld beschreibt, ist das Museo Popular nicht nur ein Ort des Bewahrens, sondern auch ein Raum des politischen und widerständigen Handelns und der kollektiven basisdemokratischen Aushandlung.<sup>25</sup> Es versteht sich als Plattform, auf der marginalisierte Stimmen Gehör finden, und als Labor des Wandels, in dem die Geschichte der Unterdrückten zum Ausgangspunkt politischer Mobilisierung wird.

Das Museum und das Tribunal von Siloé zeugen davon, dass die Stärke einer Gemeinschaft in ihrer Solidarität und ihrem Mut liegt. Im Museo Popular hängt das blutige T-Shirt eines ermordeten jungen Mannes. Es ist nicht nur ein Symbol des Verlustes und der Straflosigkeit, sondern auch der Hoffnung – der Hoffnung, dass Gerechtigkeit eines Tages nicht mehr nur symbolisch sein wird. Bis dahin bleibt das Museum ein Ort der Erinnerung und der Heilung und des Versprechens, dass die Träume derer, die nicht mehr sprechen können, weiterleben.

---

25 Sternfeld, Nora: Das radikaldemokratische Museum, Berlin: De Gruyter 2018.

# 17. Vergesellschaftung: Eine radikaldemokratische Perspektive

---

Sergej Seitz

## Einleitung: Vergesellschaftung und Radikale Demokratie

Die Idee der Vergesellschaftung ist in den vergangenen Jahren zu einem der wichtigsten Sammlungspunkte emanzipatorischer sozialer Bewegungen geworden. Im deutschsprachigen Raum rücken insbesondere im Fahrwasser der Kampagne *Deutsche Wohnen und Co. enteignen* (DWE) Vergesellschaftung und »Commoning« ins Zentrum einer umfassenden Repolitisierung der Eigentumsfrage.<sup>1</sup> Das Ziel der Vergesellschaftungsbewegungen besteht darin, privates Kapital als Gemeineigentum anzueignen, um es kollektiv, demokratisch und selbstverwaltet zu organisieren. Damit knüpfen Vergesellschaftungsansätze an die sozialistische Tradition der Abolition von Privateigentum an. Vergesellschaftung verkörpert das Begehren, demokratische Selbstverwaltung als Anspruch dort aufzubringen, wo es einer verhärteten kapitalistischen Oligarchie besonders wehtut.

Trotz aller Widerstände, mit denen DWE vonseiten der Berliner Stadtpolitik konfrontiert ist – ungeachtet des mit knapp 60 % der Wähler:innenstimmen gewonnenen Volkentscheids von 2022 steht die Vergesellschaftung der

---

1 Botzem, Sebastian/Besedovsky, Natalia: »Gemeinwohl und öffentliches Wohneigentum: Direktdemokratische Initiativen zur Neuausrichtung öffentlicher Wohnungsunternehmen in Frankfurt am Main und Berlin«, in: *suburban. zeitschrift für kritische stadtforschung* 9 (2021) 3/4, S. 191–218; Stoll, Niklas: »Vergesellschaftung als Transformationsstrategie: »Deutsche Wohnen & Co. enteignen« im diskursiven und politischen Kontext«, in: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 52 (2022), S. 631–648; DWE, *Deutsche Wohnen & Co enteignen* (Hg.): *Wie Vergesellschaftung gelingt. Zum Stand der Debatte*, Berlin: Parthas 2022; Van Dyk, Silke /Kip, Markus: »Die Zukunft sozialer Rechte: Sozialeigentum als Vergesellschaftung von Sozialpolitik«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 52 (2023) 4, S. 361–378.

großen privaten Immobilienkonzerne in Berlin bis heute aus<sup>2</sup> – hat sich in diesem Umfeld ein Anschlusspotential für aktivistische Gruppierungen ergeben, die sich für die Vergesellschaftung einer ganzen Reihe von Institutionen einsetzen. Ein gutes Panorama bieten die Programme der beiden Berliner *Vergesellschaftungskonferenzen 2022* und *2024*,<sup>3</sup> auf denen u.a. Vertreter:innen von *RWE und Co. enteignen* und *Hamburg enteignet* von ihrer politischen Praxis berichteten und Einsatzpunkte der Vergesellschaftung in unterschiedlichen Institutionen und gesellschaftlichen Sektoren diskutiert wurden – vom Energie- und Mobilitätsbereich über die Landwirtschaft bis hin zum Pflegewesen. Im Vergleich zur klassischen sozialistischen Idee der Vergesellschaftung fällt dabei auf, dass der Fokus nicht einseitig auf Institutionen der Produktion liegt (d.h. auf Fabriken und Industriebetrieben), sondern stark von den Institutionen der Reproduktion ausgeht, wie eben dem Wohnungs- und Mietwesen und der Organisation von Care-Arbeit. Dahinter steht die Überzeugung, dass Vergesellschaftung nicht von dem einen archimedischen Punkt der Produktion ausgehen muss, sondern in verschiedenen Kontexten und von unterschiedlichen gesellschaftlichen Teilbereichen her erfolgen kann. Ein Beispiel dafür sind auch Nora Sternfelds Arbeiten zum *Radikaldemokratischen Museum*,<sup>4</sup> wo sie das Commoning von Museumsräumen als demokratische Alternative und Gegenbewegung zur Scheinpartizipation in privaten, kapitalistisch gemanagten Museumsinstitutionen ins Spiel bringt. Gegen das individualisierte Erlebnismanagement des neoliberalen Museums wird das Museum als kollektiv verwalteter, öffentlicher Raum des Streits und der demokratischen Auseinandersetzung imaginiert.

Was die Theoriebildung betrifft, legt Sternfeld damit eine dezidiert radikaldemokratische Lesart des Vergesellschaftungsmotivs nahe. Dieser Anregung, Vergesellschaftung radikaldemokratisch zu denken, gehe ich im Folgenden programmatisch nach. Bislang hat die Demokratietheorie die gegenwärtigen Vergesellschaftungsbewegungen primär unter partizipativen und deliberativen Vorzeichen<sup>5</sup> oder im Rahmen eines sozialistischen Re-

---

2 Lisa Vollmer liefert eine hilfreiche Analyse und theoretische Einordnung dieser Widerstände: Vollmer, Lisa: »Soziale Bewegungen und der (nicht-)responsive Staat: Das Beispiel Deutsche Wohnen & Co Enteignen«, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 36 (2023) 1, S. 79–93.

3 Die Programme finden sich unter <https://vergesellschaftungskonferenz.de/>

4 Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin: De Gruyter 2018.

5 N. Stoll: *Vergesellschaftung als Transformationsstrategie*, S. 637.

publikanismus<sup>6</sup> beschrieben. Dafür gibt es, insbesondere im Hinblick auf die rätendemokratische Tradition, der sich viele Vergesellschaftungsansätze anschließen, auch gute Gründe.<sup>7</sup> Dennoch scheint eine radikaldemokratische Relektüre vielversprechend, und zwar in beide Richtungen: Radikaldemokratische Motive können zur Selbstreflexion der Vergesellschaftung fruchtbar sein und Vergesellschaftungsbewegungen können zur Weiterentwicklung radikaler Demokratietheorie beitragen. Eine radikaldemokratische Perspektive rückt die Momente der Kontingenz und Konflikthaftigkeit vergesellschafteter Strukturen sowie die strategische Frage der (Gegen)Hegemoniebildung ins Zentrum. Umgekehrt nötigt das Vergesellschaftungsmotiv mit dem starken Fokus auf Betriebe und Organisationen die radikale Demokratietheorie dazu, verstärkt über das Verhältnis von Demokratie und Institutionen nachzudenken.

Ich entfalte diesen Gedanken in vier Schritten: Grundsätzlich lässt sich Vergesellschaftung radikaldemokratisch (1) als Bruch mit der bestehenden Eigentumsordnung und damit als Aufweis ihrer *Kontingenz* verstehen. Eine radikaldemokratische Perspektive macht (2) mit der *Konflikthaftigkeit* vergesellschafteter Strukturen vertraut: Vergesellschaftung zeitigt nicht soziale Harmonie, sondern zielt auf Demokratie als »Regime der Unruhe« (Marx), in dem Konflikte, die unter den Normalbedingungen kapitalistischer Ökonomie gar nicht artikuliert werden können, allererst zum Austrag kommen. Darüber hinaus lässt sich der Kampf um Vergesellschaftung radikaldemokratisch (3) als Kampf um *Hegemonie* beschreiben: ein Kampf, der nicht als Exodus oder Aussteigertum begriffen werden kann, sondern mit Formen strategischer Allianzen- und Koalitionsbildung einhergehen muss. Vergesellschaftungsansätze verstehen (4) von ihrer ganzen Grundausrichtung her Demokratisierung als Anspruch, der *in* und *durch* Institutionen bzw. verstetigte Strukturen verwirklicht werden muss. Im Binnendiskurs radikaler Demokratietheorie verleihen

6 O'Shea, Tom: »Socialist Republicanism«, in: *Political Theory* 48 (2020) 5, S. 548–572, <https://doi.org/10.1177/0090591719876889>; Popp-Madsen, Benjamin Ask: »Non-Domination and Constituent Power: Socialist Republicanism versus Radical Democracy«, in: *Philosophy & Social Criticism* 49 (2023) 10, S. 1182–1199, <https://doi.org/10.1177/01914537221107401>

7 Eine instruktive Auseinandersetzung mit radikaldemokratischen und sozialistisch-republikanischen Ansätzen zur ökonomischen Frage liefert Gebh, Sara: »Die Rückkehr der Armen? Plebejanismus und die politische Ökonomie der Radikaldemokratie«, in: *ZPTh – Zeitschrift für Politische Theorie* 15 (2025) 2, S. 319–340, <https://doi.org/10.3224/zpth.v15i2.08>

sie damit den Ansätzen zusätzliches Gewicht, die radikaldemokratische Einsichten institutionentheoretisch ausbuchstabieren.

## 1. **Kontingenz: Vergesellschaftung als Bruch mit der Eigentumsordnung**

Der Aufwind der Vergesellschaftungsbewegungen lässt sich, wie Silke van Dyk und Markus Kip<sup>8</sup> argumentieren, vor dem Hintergrund einer »Hegemoniekrise des Neoliberalismus« verstehen. Im Zuge der Verschärfung von Ungleichheiten und sozialen Spannungen verliert das Mantra der Privatisierung an Plausibilität. Ungeachtet, ob man dieser Diagnose zustimmt, scheint jedenfalls die Institution des Privateigentums und der Fetisch, der sich daran knüpft, kaum ins Wanken zu kommen. Vor diesem Hintergrund verkörpert das Vergesellschaftungskonzept zunächst einmal eine Entselbstverständlichung und Denaturalisierung der herrschenden Eigentumsordnung.

Aus radikaldemokratischer Perspektive ist das Politische an die Bedingung der Kontingenz geknüpft.<sup>9</sup> Soziale Verhältnisse können stets auch anders sein, sie sind gestaltbar und veränderbar. Sie fußen nicht auf transzendenten Fundamenten, sondern sind das immer vorläufige Resultat historischer Machtkämpfe. Bestehende Ordnungen haben die Tendenz zur Verdinglichung. Sie verfestigen sich, indem sie ihre historisch-politischen Ursprünge verdrängen und sich als überzeitlich, unwandelbar oder alternativlos darstellen. Politik hat aus radikaldemokratischer Perspektive stets mit dem Sichtbarmachen

8 S. Van Dyk/M. Kip: Zukunft sozialer Rechte, S. 374.

9 Vgl. zum Stellenwert des Kontingenzbegriffs in der radikalen Demokratietheorie Marchart, Oliver: »Kontingenz/Grundlosigkeit«, in: Dagmar Comtesse et al. (Hg.), Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 572–576; sowie Gebh, Sara/Seitz, Sergej: Postfundamentalismus, Wien: facultas/UTB 2024, S. 9–14, <https://doi.org/10.36198/9783838563251>. Ein zentraler Referenzpunkt ist Judith Butlers Artikel »Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der ›Postmoderne‹«, in: Seyla Benhabib et al. (Hg.), Der Streit um Differenz: Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a.M.: Fischer 1995. Eine mittlerweile klassische Debatte zur politisch-theoretischen Bedeutung des Kontingenzbegriffs wurde zwischen Judith Butler, Ernesto Laclau und Slavoj Žižek geführt: Kontingenz, Hegemonie, Universalität: aktuelle Dialoge zur Linken, Wien: Turia + Kant 2013. Eine Überblicksdarstellung zur Radikalen Demokratietheorie bietet Flügel-Martinsen, Oliver: Radikale Demokratietheorien zur Einführung, Hamburg: Junius 2020; vgl. auch Comtesse, Dagmar et al. (Hg.): Radikale Demokratie. Ein Handbuch, Berlin: Suhrkamp 2020.

von Kontingenz zu tun: mit dem praktischen Aufweis, dass die Dinge auch anders arrangiert und umgestaltet werden könnten. Gegen die Behauptung der Ordnung, dass ihre wesentlichen Züge unverfügbar sind, insistiert radikaldemokratische Politik auf ihrer Kontingenz im Sinne von Verfügbarkeit: Gesellschaft ist nicht gegeben, sondern gemacht und kann anders gemacht werden.

Vor diesem Hintergrund können wir die gegenwärtigen Bewegungen der Vergesellschaftung und des Commoning als Ausdruck eines radikaldemokratischen Begehrens verstehen: des Begehrens, Institutionen und soziale Beziehungsweisen in verschiedenen Lebensbereichen umfassend zu demokratisieren. Gerade die ökonomischen Institutionen – als »Verdichtungen« oder Knotenpunkte von Machtverhältnissen (Poulantzas) – sind demnach aus der privaten Verfügungsgewalt von Investor:innen und Konzernen herauszureißen und in eine autonome, offene und demokratische Selbstverwaltung zu überführen. Dabei geht es zugleich darum, die Zweckorientierung dieser Institutionen neu zu bestimmen: von der Kapitalmaximierung für die privaten Besitzer:innen zu einer Orientierung am Gemeinwohl aller – wobei die Frage, wer eigentlich »alle« sind und woran Teilhabe geknüpft werden soll, selbst wesentlich zur Aushandlung steht.

In diesem Zusammenhang ist entscheidend, dass Vergesellschaftung sich nicht auf Verstaatlichung reduzieren lässt. Staatliche Eigentümerschaft ist nicht gleichbedeutend mit radikaldemokratischer Selbstverwaltung. Wie Cornelius Castoriadis in seinen Überlegungen zur Arbeiter:innenselbstverwaltung schreibt, muss die Russische Revolution mit ihrer elitären, bürokratisch-etatistischen Version der Sozialisierung allen eine Lehre sein, die sich fortan für Vergesellschaftung einsetzen: »From that revolution it is not socialism that emerged, but a new and monstrous form of exploiting society in which the bureaucracy replaced the private owners of capital and ›the plan‹ took the place of the ›free market‹.«<sup>10</sup> Das Vergesellschaftungsparadigma muss demnach nicht nur in Opposition zum privatwirtschaftlichen Kapitalismus des Westens, sondern ebenso sehr auf Distanz zum »bürokratischen Kapitalismus«<sup>11</sup> des Realsozialismus gehen. Vergesellschaftung meint dann, Privateigentum allen als demokratisch zu gestaltendes Gut in die Hand zu geben, auch wenn

10 Castoriadis, Cornelius: *Workers' Councils and the Economics of a Self-Managed Society*, London: Solidarity Group 1972, S. 10, <https://www.marxists.org/archive/castoriadis/1972/workers-councils.htm>

11 Ebd.

dabei der Staat nicht aus der Verantwortung zu entlassen ist. In den Blick genommen werden dazu gegenwärtig u.a. Formen von »public-commons-Partnerships«, wo kommunale Verwaltungen auf die breitflächige Intervention und Teilhabe zivilgesellschaftlicher Akteure hin umgebaut werden. An die Stelle privater oder bürokratischer Verfügungsmacht tritt die kollektive Autonomie demokratischer Praxis.<sup>12</sup>

## 2. Konflikt: Vergesellschaftung als Freisetzung ökonomischer Antagonismen

Aus radikaldemokratischer Perspektive lässt sich politischer Konflikt nie endgültig auflösen. Entsprechend kann es im Hinblick auf die Demokratie nicht darum gehen, Konflikte stillzustellen. Ziel muss vielmehr sein, Konflikten und Gegensätzen angemessene Bühnen der Artikulation zu verschaffen. Damit distanziiert sich die Radikaldemokratie von den eschatologischen Versprechen geschichtsdeterministischer Marxismen, die auf die Auflösung gesellschaftlicher Spannungen im Zuge der Überwindung des Klassegegensatzes hoffen.<sup>13</sup>

- 
- 12 Juridisch gesehen diskutieren viele aktuelle Vergesellschaftungsprojekte dabei das Format einer »Anstalt öffentlichen Rechts«. In der Distanz zur bloßen Verstaatlichung ließe sich Vergesellschaftung, um ein jüngst wieder breit rezipiertes Konzept von André Gorz aufzugreifen, als eine Art *nicht-reformistischer Reform* verstehen, vgl. Gorz, André: Zur Strategie der Arbeiterbewegung im Neokapitalismus, Frankfurt a.M.: EVA 1974. Gorz schlägt vor, zwischen »reformistischen« und nicht-reformistischen bzw. »revolutionären« Reformen zu unterscheiden. Reformistische Reformen »tweaken« das Bestehende, damit es im Großen und Ganzen so bleiben kann, wie es ist. Revolutionäre Reformen wirken dagegen als Stachel, der das Bestehende über sich hinaustreibt, vgl. Gilmore, Ruth Wilson: »Was tun?«, in: Daniel Loick/Vanessa E. Thompson (Hg.), Abolitionismus: Ein Reader, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 515–521. Als revolutionäre Reform hat Vergesellschaftung eine präfigurative Dimension. Vergesellschaftungsbewegungen sind Intensitätszentren radikaler Demokratie, die innerhalb der Institution, die sie sich aneignen, andere Verhältnisse – Verhältnisse erweiterter Freiheit, Gleichheit und Solidarität – vorwegnehmen.
- 13 Entsprechend prominent sind in der Radikalen Demokratietheorie Konzepte wie Dissens, vgl. Rancière, Jacques: »Konsens, Dissens, Gewalt«, in: Mirhan Dabag/Antja Kapust/Bernhard Waldenfels (Hg.), Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen, München: Fink 2000, S. 97–112; Unvernehmen, vgl. Rancière, Jacques: Das Unvernehmen: Politik und Philosophie [1995], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; Agonismus, vgl. Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken, Berlin: Suhrkamp 2014; und Antago-

Mit der Infragestellung der bestehenden Eigentumsordnung im Rahmen von Vergesellschaftungsbewegungen geht eine Re-Antagonisierung des Eigentums als Feld politischer Kämpfe einher. Gegen den »Dritten Weg« und die pazifizierende Logik der Sozialpartnerschaft rücken Vergesellschaftungsbewegungen die Eigentumsverhältnisse als Kristallisationspunkt politischen Streits wieder in den Blick und knüpfen damit an die sozialistische Tradition des Klassenkampfes an. In diesem Zusammenhang ist es instruktiv zu sehen, dass sowohl klassische als auch gegenwärtige Sozialisierungstheorien Vergesellschaftung keineswegs harmonistisch ausdeuten. Karl Korsch, einer der bedeutendsten Vergesellschaftungstheoretiker in der Zwischenkriegszeit, argumentiert, dass Vergesellschaftung die produktive Entfesselung von Konflikten zur Folge hat, deren Artikulation unter kapitalistischen Bedingungen gerade unterdrückt wird. Korsch wendet sich nicht nur gegen die Gleichsetzung von Vergesellschaftung mit Verstaatlichung, sondern zeigt zugleich auf, dass im Kapitalismus die Figur des »privaten Kapitalisten« die Funktion erfüllt, den ökonomischen Interessengegensatz zwischen Produzent:innen und Konsument:innen zu verdrängen. Dabei nimmt der Kapitalist eine Doppelrolle ein. Gegenüber den Produzent:innen stellt sich der Kapitalist als Anwalt der Konsument:innen dar (»ich kann euch leider keine höheren Löhne zahlen, da sich sonst niemand mehr unsere Produkte leisten könnte«). Und zugleich tritt der Kapitalist gegenüber den Konsument:innen als Anwalt der Produzent:innen auf (»ich kann euch meine Produkte leider nicht günstiger verkaufen, da ansonsten meine Belegschaft leiden müsste«). Vergesellschaftung streicht die Figur des Kapitalisten und lässt damit den Konflikt von Produktion und Konsumtion erst in seiner ganzen Schärfe hervortreten. Korsch formuliert das so:

»Ausgeschaltet wird durch die Sozialisierung [...] der private Kapitalist, welcher bisher a) den Arbeitern gegenüber die Interessen der Konsumenten, b) den Konsumenten gegenüber die Interessen der Arbeiter als Produzenten zu vertreten vorgab, in Wahrheit sich selbst eine gesellschaftliche Macht und ein arbeitsloses Einkommen aus dem Ertrage der gesellschaftlichen Produktion unter Schmälerung der Anteile sowohl der arbeitenden Betriebsbeteiligten als auch der konsumierenden Gesamtheit sicherte. Durch den Wegfall dieses überflüssigen Zwischengliedes aber kommt der [...] Interessen-

---

nismus, vgl. Marchart, Oliver: Thinking Antagonism. Political Ontology After Laclau, Edinburgh: Edinburgh UP 2018.

gegensatz zwischen Produzenten und Konsumenten, Arbeitern und Genießern, erst recht zur Geltung.«<sup>14</sup>

Vergesellschaftung steht so gesehen nicht für den Wunsch, aus dem Konflikt *herauszukommen*, sondern überhaupt erst auf gelingende Weise in Konflikte *hineinzukommen*, die unter kapitalistischen Bedingungen systematisch unsichtbar gemacht werden.

Aktuelle feministische Vergesellschaftungstheorien betonen darüber hinaus, dass Vergesellschaftung die Gegensätze und Spannungen, die in der kapitalistischen Gesellschaft zwischen kapitalistischer Lohnarbeit und unbezahlter Care-Arbeit bestehen, allererst produktiv aushandelbar und artikulierbar macht<sup>15</sup>. Heide Lutosch spricht sich für eine »Entmystifizierung«<sup>16</sup> der Care-Arbeit aus: Der Appell an Liebe und Zuneigung bringt die (Frauen), die einen Großteil der Care-Arbeit leisten, von vornherein zum Schweigen. Der Streit um die Vergesellschaftung muss demnach immer auch ein Streit darum sein, welche (und wessen) Arbeit überhaupt *als* Arbeit zählt und als solche gesellschaftliche Anerkennung findet.

### 3. Hegemonie: Vergesellschaftung als solidarische Allianzenbildung

Die politische Praxis von Vergesellschaftungsbewegungen verdeutlicht denen, die sich in ihnen engagieren, ihre eigene Position und die Stellung ihrer eigenen Anliegen im größeren Zusammenhang politischer Kämpfe, Institutionen und gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Der Zwischenbericht zum »Stand der Debatte«, den DWE 2022 herausgegeben hat, macht anschaulich, wie weitverzweigt das Netzwerk von Allianzen und Gegnerschaften, von Diskursfeldern und Interventionsräumen ist, in dem Vergesellschaftung operiert: von der Anforderung, sich die Sprache des Rechtsdiskurs bzw. die erforderliche juristische Expertise anzueignen, über die Vernetzung und Koalitionsbildung mit Gewerkschaften und Parteiakteuren, bis hin zur alltäglichen politischen Arbeit der Mobilisierung und des Organizing.

14 Korsch, Karl: Schriften zur Sozialisierung, Frankfurt a.M.: EVA 1969, S. 28.

15 Federici, Silvia: Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation, Wien: Mandelbaum 2017.

16 Lutosch, Heide: »Wenn das Baby schreit, dann möchte man doch hingehen«, in: *communaut* (blog) vom 30.04.2022, <https://communaut.org/de/wenn-das-baby-schreit-dann-moechte-man-doch-hingehen>

Produktiv ist in diesem Zusammenhang insbesondere die radikaldemokratische Hegemonietheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe.<sup>17</sup> Im Anschluss an Antonio Gramsci verweist Hegemonie auf das Erfordernis, mit den eigenen Anliegen kulturelle und diskursive Sichtbarkeit und Vorherrschaft zu erringen.<sup>18</sup> Vonnöten sind dazu Äquivalenzbildungen zwischen unterschiedlichen Forderungen und das Eingehen von Allianzen – mit allen schmerzlichen Kompromissen, die damit stets verbunden sind – sowie die Identifikation eines Gegners, in Abgrenzung zu dem sich diese Bindungen stabilisieren. Dabei reicht es nicht aus, einfach im formal-juridischen Sinn »an die Macht zu kommen«, sondern Hegemoniearbeit muss zudem auf der Ebene gesellschaftlicher Subjektivierung ansetzen,<sup>19</sup> also Räume, Verfahren und Organisationsformen einrichten, die ein Experimentieren mit und Einüben von anderen Selbstverhältnissen und Beziehungsweisen ermöglichen. In diesem Zusammenhang ließe sich auch mit den Werkzeugen der Hegemonietheorie analysieren, wie Vergesellschaftung sukzessive zu einem zentralen politischen Signifikanten (gemacht) wird, der unterschiedliche Forderungen und Gruppierungen miteinander verschränkt.

Dabei lässt sich Vergesellschaftung am Beginn eines Prozesses der Gegenhegemoniebildung nicht zuletzt als Gedankenexperiment verstehen. Man kann sich fragen, was eigentlich alles passieren müsste, um eine radikaldemokratische Transformation einer bestimmten Institution zu erreichen: welche Allianzen und Koalitionen naheliegend sind, welche Formen der Expertise nötig sein werden, welche Widerstände und Gegnerschaften aufkommen werden usw. Was man daraus jedenfalls lernen wird, ist, dass man sich Vergesellschaftung nicht als eine Art »Sozialismus in einem Betrieb« vorstellen kann. Im Gegenteil rückt Vergesellschaftung als politisches Imaginäres all die notwendigen Mechanismen der Organisation und Solidarisierung zwischen unterschiedlichen Akteuren und Gruppierungen in den Blick, die gelingen müssten, aber auch die zentralen Konfliktlinien, Verwerfungen

17 Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus, Wien: Passagen 2000.

18 Einen Überblick zur Hegemonietheorie bietet Nonhoff, Martin (Hg.): Diskurs – Radikale Demokratie – Hegemonie. Zum Politischen Denken von Ernesto Laclau Und Chantal Mouffe, Bielefeld: transcript 2007. Siehe auch: Nonhoff, Martin: »Hegemonie«, in: Dagmar Comtesse et al. (Hg.), Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 542–552.

19 Raimondi, Francesca: »Subjektivierung«, in: Dagmar Comtesse et al. (Hg.), Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 622–633.

und Antagonismen, die sich entlang der eigenen Forderungen herausbilden. Das Gedankenexperiment der Vergesellschaftung liefert einen Schlachtplan der (Gegen)Hegemoniebildung. Die Intensivierung demokratischer Freiheit, Gleichheit und Solidarität innerhalb einer Institution macht sofort die Verschränkung mit demokratischen Kämpfen in anderen Kontexten und Institutionen sichtbar. Wer über radikaldemokratische Vergesellschaftung nachdenkt, stößt unweigerlich auf die Logik der Gegenhegemoniebildung, d.h. auf die Frage, welche Akteure, Beziehungen und Konfliktlinien mobilisiert werden müssen.

#### 4. *Institution: Vergesellschaftung als Verstetigung radikaler Demokratie*

Vergesellschaftungsbewegungen sehen Demokratisierung als Anspruch, der in und durch Institutionen zu verwirklichen ist. Dabei markiert die Vergesellschaftungsidee heute ein Begehren der Erweiterung und Vertiefung von Demokratie, insofern gerade auch diejenigen (ökonomischen) Institutionen und Organisationen in den Blick genommen werden, die im Minimalmodell liberaler Demokratie oft gar nicht als mögliche Räume demokratischer Auseinandersetzung und Teilhabe aufscheinen.

Mit Blick auf das radikaldemokratische Commoning von Museumsinstitutionen bezieht sich Nora Sternfeld auf das Konzept der *Undercommons*, wie es von Stefano Harney und Fred Moten<sup>20</sup> theoretisiert wurde. Die *Undercommons* stehen zunächst für eine Verweigerung gegenüber den offiziellen Angeboten der Institution und machen von ihren Ressourcen einen anderen Gebrauch. Im Rahmen von »fugitive practices« setzen sich die *Undercommons* in eine »subversive [...] Beziehung zur Institution«, indem sie »ihren Platz in den Institutionen finden und deren Zukunft beanspruchen, insofern sie da sind und gerade so, wie sie nicht eingeladen oder beauftragt sind.«<sup>21</sup> Sternfeld macht darauf aufmerksam, dass eine subversive Praxis der *Undercommons* Gefahr läuft, sich auf flüchtige Verweigerung zu beschränken. Radikaldemokratische Politik darf sich nicht dem hegemonialen Kampf um die Etablierung und Verstetigung emanzipatorischer Alternativen entziehen. Stern-

20 Harney, Stefano/Moten, Fred: Die *Undercommons*: Flüchtige Planung und schwarze Studien. Wien: transversal 2016.

21 N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, S. 63.

feld plädiert daher für das Erkämpfen von »Para-Institutionen«, in denen sich »*fugitivity* und Kontinuität nicht ausschließen«. <sup>22</sup> Vergesellschaftung intensiviert die kollektive Imagination *verstetigter* demokratischer Alternativen.

Die Spannung von *fugitivity* und Kontinuität war in den letzten Jahren einer der wichtigsten Streitpunkte im Binnendiskurs radikaler Demokratietheorie. <sup>23</sup> Dabei lässt sich zwischen inkompatibilistischen und kompatibilistischen Ansätzen unterscheiden. <sup>24</sup> Inkompatibilistische Theorien, wie die Ansätze von Jacques Rancière oder Sheldon Wolin, der explizit ein Konzept der »*fugitive democracy*« <sup>25</sup> vertritt, veranschlagen einen unlösbaren Widerspruch zwischen dem Anspruch der Demokratie und der Verstetigung institutioneller Strukturen: Demokratie ist demnach immer Ereignis, nie Struktur. Autor:innen wie Claude Lefort, Ernesto Laclau oder Chantal Mouffe gehen demgegenüber davon aus, dass es sich nicht um einen Widerspruch, sondern um eine produktive Spannung handelt: Institutionen sind demokratisch, wenn bzw.

---

22 Ebd., S. 64

23 Vgl. zum Vorwurf eines »Institutionendefizits« der Radikalen Demokratie u.a. Buchstein, Hubertus: Typen moderner Demokratietheorien: Überblick und Sortierungsvorschlag, Wiesbaden: Springer 2016; Buchstein, Hubertus: »Warum im Bestaunen der Wurzeln unter der Erde bleiben? Eine freundliche Polemik zu den radikalen Demokratietheorien«, in: Theorieblog.de vom 19.10.2020, <https://www.theorieblog.de/index.php/2020/10/buchforum-radikale-demokratietheorien-zur-einfuehrung/>; Wallaschek, Stefan: »Chantal Mouffe und die Institutionenfrage«, in: Zeitschrift für Politische Theorie 8 (2017) 1, S. 3–22, <https://doi.org/10.3224/zpth.v8i1.01>; Kautz, Manuel: »Defizit oder Desiderat? Zwei Sammelbände zur Institutionenfrage in den agonalen und radikalen Demokratietheorien«, in: Zeitschrift für Politische Theorie 13 (2013) 1–2, S. 349–357. Mittlerweile liegen eine ganze Reihe an Antwortversuchen und institutionentheoretischen Anbauten bzw. Weiterentwicklungen vor: Herrmann, Steffen/Flatscher, Matthias (Hg.): Institutionen des Politischen. Perspektiven der radikalen Demokratietheorie, Baden-Baden: Nomos 2020; Marchart, Oliver: »Apologie des Etatismus. Vorschläge zur Behebung des institutionentheoretischen Defizits radikaler Demokratietheorie«, in: Steffen Herrmann/Matthias Flatscher (Hg.), Institutionen des Politischen: Perspektiven der radikalen Demokratietheorie, Baden-Baden: Nomos 2020, S. 169–202; Westphal, Manon: Agonale Demokratie und Staat, Baden-Baden: Nomos 2021; S. Gebh/S. Seitz: Postfundamentalismus.

24 Gebh, Sara/Seitz, Sergej: »Was sind demokratische Institutionen? Eine radikaldemokratische Antwort mit Claude Lefort«, in: [theorieblog.de](https://www.theorieblog.de) (blog) vom 17.12.2024, <https://www.theorieblog.de/index.php/2024/12/lefort-schwerpunkt-was-sind-demokratische-institutionen-eine-radikaldemokratische-antwort-mit-claude-lefort/>

25 Wolin, Sheldon S.: *Fugitive Democracy and Other Essays*, herausgegeben von Nicholas Xenos, Princeton: Princeton UP 2016.

insoweit sie die Sensibilität für Kontingenz und Konflikt sowie die Möglichkeit der Infragestellung und Revision in ihr Design einbauen. Die im Kontext von Vergesellschaftungsbewegungen oft zitierte zapatistische Devise »fragend schreiten wir voran« (*preguntando caminamos*) lässt sich gerade so verstehen: als Auftrag, Institutionen zu (er)finden, in denen Kontingenzbehauptung und Verstetigung enggeführt werden.

## Fazit

Eine radikaldemokratische Inblicknahme des gegenwärtigen Vergesellschaftungsdiskurses macht mindestens vier Aspekte deutlich. (1) Vergesellschaftung hat immer damit zu tun, die Kontingenz der bestehenden Eigentumsordnung bzw. der politisch-ökonomischen Verhältnisse zu demonstrieren. Damit zielt Vergesellschaftung auf eine Repolitisierung des Eigentums und trägt gegen die Verdinglichung des Privateigentums dazu bei, die Eigentumsverhältnisse zu entselbstverständlichen bzw. zu denaturalisieren. (2) Vergesellschaftung läuft nicht auf eine harmonistische Fiktion der Auflösung sozialer Konfliktlinien hinaus, sondern besteht darin, Konflikten, die unter kapitalistischen Bedingungen systematisch verdrängt werden, überhaupt erst Bühnen der Artikulation zu verschaffen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die prekäre gesellschaftliche Rolle der Care-Arbeit. (3) Transformationspolitisch gesehen ist Vergesellschaftung ein Paradigma der Gegenhegemoniebildung. Vergesellschaftungsbewegungen führen vor, wie politische Transformation nicht durch Exodus, sondern durch konfliktvolle Allianzenbildung und Antagonisierung erfolgt. (4) Vergesellschaftung insistiert auf der Notwendigkeit, Demokratie institutionell zu verstetigen und gerade jene Lebensbereiche und sozialen Räume zu demokratisieren, in denen die festesten oligarchischen Hierarchien bestehen.

## Autor\*innen

---

**Joachim Baur** ist Kurator und Professor für Empirische Kulturwissenschaft am Institut für Kunst und Materielle Kultur der TU Dortmund. Mit Katrin Pieper betreibt er seit 2010 das Büro »Die Exponauten. Ausstellungen et cetera« in Berlin. Zahlreiche Ausstellungen, zuletzt *Muster und Märkte. Auf den Spuren westfälischer African Prints* (Bocholt 2025), *Über/Sehen. Bildregime der Migration* (Duisburg 2023), *Räume des Wissens. Die Basisausstellung im Forum Wissen Göttingen* (2022). Er lehrt und forscht zu Repräsentationen von Migration, Analysen materieller Kultur, Geschichte und Zukunft des Museums, kuratorischer Theorie und Praxis. Seit 2023 ist er im Vorstand von ICOM Deutschland.

**Birgit Bosold** (she/her) ist seit 2006 Mitglied des Vorstands des Schwulen Museums Berlin (SMU). Mit den Schwerpunkten Strategie, Programm und Finanzen hat sie maßgeblich zur dynamischen Entwicklung des SMU beigetragen. Sie war (Co-)Kuratorin wichtiger Projekte wie zuletzt »Aufarbeiten: Sexualisierte Gewalt gegen Kinder und Jugendliche im Namen der Emanzipation« (2023/24). Seit 2021 ist sie zudem Vorstandsmitglied der Stiftung des Schwulen Museums, die sich der Förderung queerer Kunst und Kultur widmet. Neben ihrem kulturpolitischen Engagement arbeitet sie als Investment-Expertin für institutionelle und private Mandant\*innen.

**Silvy Chakkalal** hat seit August 2023 den Lehrstuhl für Populäre Literaturen und Medien am Institut für Sozialanthropologie und Kulturwissenschaft der Universität Zürich inne. Sie ist Mitglied des »Zentrum Künste und Kulturtheorie« und Teil der Programmleitung des interdisziplinären Doktoratslabors »Epistemologien ästhetischer Praktiken« der ZHdK, UZH, ETH am Collegium Helveticum. Sie ist Mitherausgeberin von »Geschichte der Gegenwart«.

**Anna-Lena Dießelmann** ist Philosophin und Linguistin mit Schwerpunkten in Ethik, Gewaltforschung sowie kritischer Diskursanalyse. Sie promovierte in Linguistik an der Universität Siegen und absolvierte einen Master in Philosophie an der Universität Düsseldorf. Darüber hinaus spezialisierte sie sich an der Universidad Complutense de Madrid auf psychosoziale Interventionen und politische Gewalt. Seit 2020 forscht sie als internationale Kooperationspartnerin von Comundo (Schweiz) im Observatorio de Realidades Sociales in Cali, Kolumbien, zu Gewalt in der Pazifikregion.

**Julia Grosse** ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und strategische Beraterin am Berliner Gropius Bau. Sie ist Dozentin am Institut für Kunst im Kontext an der Universität der Künste Berlin, Mitglied im Hochschulrat der Kunstakademie München und fungiert regelmäßig als Jurorin, zuletzt für den Deutschen Pavillon auf der 61. Venedig Biennale. Gemeinsam mit Yvette Mutumba ist Grosse Gründerin der internationalen Plattform Contemporary And (C&), beide wurden 2020 mit dem Preis »European Cultural Manager of the Year« ausgezeichnet. Sie kuratierte u.a. die erste große institutionelle Ausstellung von John Akomfrah in Deutschland an der Schirn Kunsthalle Frankfurt und realisiert 2026 die bislang umfangreichste institutionelle Einzelausstellung der Künstlerin Gabriele Stötzer am Gropius Bau in Berlin.

**Andreas Hetzer** ist Politikwissenschaftler mit Schwerpunkt auf politischer Kommunikation und dekolonialen Ansätzen. Er promovierte in Politikwissenschaft und absolvierte einen Master in Media Studies an der Universität Siegen. Zudem spezialisierte er sich auf afrolateinamerikanische und karibische Studien beim Lateinamerikanischen Institut der Sozialwissenschaften (CLACSO). Zwölf Jahre lang arbeitete er als Dozent und Forscher an der Universität Siegen sowie an der Universidad del Valle in Cali. Seit 2020 ist er internationaler Kooperationspartner von Comundo (Schweiz) und tätig in der Afro-pastoralen Arbeit in Cali, Kolumbien.

**Renate Höllwart** ist Kunstvermittlerin. Sie ist Mitbegründerin und Teil von trafo.K, einem Wiener Büro für Kunstvermittlung und kritische Wissensproduktion. Sie ist im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis sowie im Leitungsteam des /ecm – educating, curating, making. Studienprogramm für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie lehrt am Institut für das künstlerische Lehramt der Akademie

der bildenden Künste Wien und an der Hochschule der Künste Bern/MA Art Education.

**Suy Lan Hopmann** ist Kuratorin bei der Stiftung Stadtmuseum Berlin und arbeitet zu Erinnerungskultur(en), Dekolonisierung, Rassismus und Migration. Davor war sie Projektreferentin für die Dekolonisierung Hamburgs bei der Kulturbehörde der Stadt und Kuratorin für Sonderprojekte und Diversity im Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt (MARKK). Von 2023–2025 war sie Vorständin bei ICOM Deutschland und Mitglied in der ICOM Working Group on Decolonisation. Seit 2022 ist sie Stiftungsrätin bei [filia.der-frauenstiftung.de](https://filia.der-frauenstiftung.de).

**Elke Krasny** ist Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ihre Forschung und kuratorische Arbeit untersucht Fragen von Care und sozialer Reproduktion, transnationale Feminismen sowie Politiken des Erinnerns in Kunst, Architektur und Vermittlung. Für ihre Beiträge zur feministischen Forschung erhielt sie 2023 den Gabriele-Possanner-Staatspreis. Für ihre Auseinandersetzung mit Frauen:Museen wurde sie 2011 mit dem Outstanding Artist Award for Women's Culture ausgezeichnet. Zu ihren Publikationen zählen u. a. »Critical Care. Architecture and Urbanism for a Broken Planet« (mit Angelika Fitz, 2019), »Living with an Infected Planet« (2023), »Curating with Care« (mit Lara Perry, 2023), »Abundance not Capital. The Lively Architecture of Anupama Kundoo« (mit Angelika Fitz, 2025).

**Friederike Landau-Donnelly** (sie/sie) ist intersektionale Politikwissenschaftlerin, Stadtsoziologin und Kulturgeografin. Sie ist derzeit Gastprofessorin für Sozial- und Kulturgeographie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Weiterhin arbeitet sie an einer Monografie über konfliktuelle Museen in Kanada und Indien. Friederike schreibt über künstlerischen und affektiven Aktivismus, Raumtheorie, Kunst im öffentlichen Raum und umstrittene Kulturpolitik. Sie ist Mitherausgeberin des »Handbuchs Kulturpolitik« (2024), »Konfliktuelle Kulturpolitik« (2023) und »[Un]Grounding – Post-Foundational Geographies« (2021) sowie Autorin von »Agonistic Articulations in the ›Creative‹ City – On New Actors and Activism in Berlin's Cultural Politics« (2019). Sie veröffentlicht Gedichte unter #PoeticAcademic: <https://friederikelandau.com/poeticacademic/>.

**Florian Malzacher** ist Kurator, Autor sowie Professor für Dramaturgie und kuratorische Praxis an der HfG Karlsruhe. Seit 2021 ist er Gastgeber der Vortragsreihe »The Art of Assembly«. Seine zahlreichen Publikationen zum postdramatischen Theater, zum Verhältnis von Kunst, Aktivismus und Politik sowie zur kuratorischen Praxis wurden in über 15 Sprachen übersetzt. Zuletzt erschien unter anderem das Buch »Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute«.

**Ingo Pohn-Lauggas** ist Literatur- und Kulturwissenschaftler an der Universität Wien, Vorstandsmitglied der International Gramsci Society (IGS) und Mitbegründer des Arbeitskreises Kulturanalyse (aka). Neben zahlreichen Veröffentlichungen zu Kulturtheorie, Politik und Cultural Studies war er an der Herausgabe der Ausgewählten Schriften und der Autobiographie Stuart Halls beteiligt und hat Antonio Gramscis Schriften zu »Literatur und Kultur« sowie zu »Südfrage und Subalterne« herausgegeben, letztere z.T. auch übersetzt. Aktuell beschäftigt er sich mit Gramscis Subalternen-Begriff und seiner internationalen Inanspruchnahme, 2026 erscheint die kritische Einführung »Wer sind die Subalternen?«.

**Aurora Rodonò** ist Kuratorin für Migrationsgeschichte am Stadtmuseum Berlin. Zuvor war sie Lehrbeauftragte und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst und Kunsttheorie der Universität zu Köln, Diversity-Managerin am Rautenstrauch-Joest-Museum (Köln) und Projektreferentin bei der Akademie der Künste der Welt (Köln). Von 2003 bis 2006 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Forschungs- und Ausstellungsprojekt »Projekt Migration« (Köln 2005). Im Mai 2017 war sie beim Tribunal »NSU-Komplex auflösen« (Schauspiel Köln) aktiv.

**Marie Rosenkranz** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Lehrbereich Allgemeine Soziologie und Kulturosoziologie an der Humboldt-Universität sowie am Forschungsschwerpunkt Ästhetik der Zürcher Hochschule der Künste. Sie ist Co-Sprecherin des Arbeitskreises Soziologie der Künste in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie und Mitherausgeberin der Zeitschrift für Kunstsoziologie »Artis Observatio«. Marie Rosenkranz forscht, lehrt und publiziert zu aktivistischer Kunst und soziologischer Theorie.

**Madlyn Sauer** ist Doktorandin im Fachbereich Kulturanalyse an der Universität Zürich. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich mit solidarischen und transformativen Gerechtigkeits- und Rechtspraktiken in zivilgesellschaftlichen Tri-

bunalen in Lateinamerika, Europa, auf dem Balkan und in Südasien. Von Mai 2023 bis November 2025 war sie als Forschungsassistentin im Horizon-ERC-Advanced-Grant-Projekt »Prefiguring Democratic Futures« im Bereich Politische Theorie an der Universität Wien tätig. Zuvor arbeitete sie als künstlerische Mitarbeiterin an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, an der sie auch Bühnen- und Kostümbild sowie Angewandte Theaterwissenschaft studiert hatte.

**Sergej Seitz** studierte Philosophie und Deutsche Philologie an den Universitäten Wien und Paris VIII (Vincennes/Saint-Denis) und war wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Wien und Innsbruck. Seit 2022 ist er Postdoc im ERC-Projekt »Prefiguring Democratic Futures. Cultural and Theoretical Responses to the Crisis of Political Imagination« (Principal Investigator: Oliver Marchart). Er leitet das Subprojekt »Theory. Conceptualizing Democratic Imagination«, das eine Theorie des demokratischen Imaginären erarbeitet. Sergej Seitz' Forschungsschwerpunkte liegen in der politischen Philosophie, der Sozialphilosophie und der radikalen Demokratietheorie.

**Nora Sternfeld** ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Von 2018 bis 2020 war sie documenta Professorin an der Kunsthochschule Kassel, von 2012 bis 2018 Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Darüber hinaus ist sie Co-Leiterin des /ecm – Studienprogramm für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, Mitbegründerin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien), seit 2022 ist sie Teil von INGLAM – Ing-lourious Art Mediators – eine Band für Lecture Performances (Hamburg) und seit 2011 von freethought, Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London). Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus.

**Lisa Stuckey** ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin. Ab März 2026 leitet sie das Forschungsprojekt »TRIBUNALIZATION. Theory and Aesthetics of Tribunal Address« an der Universität Wien (finanziert durch den FWF). Davor war sie Postdoc am Institut für Kunst und Gesellschaft der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie ist Autorin von »Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten« (2022) und Co-Herausgeberin von »Uncertain Curiosity in Artistic Research, Philosophy, Media and Cultural Studies« (2025).

**Karen van den Berg** hat den Lehrstuhl für Kunsttheorie und inszenatorische Praxis an der Zeppelin Universität in Friedrichshafen inne und ist dort akademische Leiterin des artsprogram. Lehr- und Forschungsaufenthalte führten sie unter anderem an die Chinati Foundation in Texas, die Universität Witten/Herdecke, die Stanford University und die Bauhaus-Universität Weimar. Van den Bergs Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Kunst und Politik, Aktivismus, Theorie und Geschichte des Ausstellens und Studioforschung. Von 2020 bis 2024 leitete sie gemeinsam mit John Roberts das Trainingsprogramm des Horizon 2020-Netzwerks FEINART (The Future of European Independent Art Spaces in a Period of Socially Engaged Art). Zuletzt erschien von ihr »Große Kunst. Hyperwachstum in der Studiopraxis« (2025).