

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

Friktionen und Spannungen in der partizipativen Museumspraxis

Irene Hilden & Andrei Zavadski

Partizipation¹ ist zu einem zentralen Ansatz in der Museumspraxis geworden. Fast wie eine magische Pille, die viele Probleme der Institution Museum heilen kann, wird Partizipation zunehmend als Mittel eingesetzt, um die gesellschaftliche Relevanz von Museen und Ausstellungen zu legitimieren oder zu steigern. Zahlreiche Studien untersuchen, wie partizipative Praktiken das Museum zu einem demokratischeren und inklusiveren Ort machen können: Ausstellungsnarrative werden diversifiziert, zuvor marginalisierte Realitäten adressiert, neue Zielgruppen erreicht und alte besser eingebunden.² Auch wenn Partizipation kein Allheilmittel ist, bergen partizipative

- 1 Der folgende Beitrag basiert auf einem ausführlicheren englischsprachigen Artikel der beiden Autor:innen: Irene Hilden/Andrei Zavadski: »Museum Participation as Labor«, in: *Curator: The Museum Journal* 67 (2024) 3, S. 583–602.
- 2 Vgl. z. B. Katy Bunning/Jen Kavanagh/Kayte McSweeney/Richard Sandell: »Embedding Plurality: Exploring Participatory Practice in the Development of a New Permanent Gallery«, in: *The Science Museum Group Journal* 3 (2015) 3, o. S.; Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Jannelli/Sibylle Lichtensteiger (Hg.): *Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld: transcript 2012; Per Hetland/Palmyre Pierroux/Line Esborg (Hg.): *A History of Participation in Museums and Archives: Traversing Citizen Science and Citizen Humanities*, Abingdon: Routledge 2020; Bernadette Lynch: »Custom-Made Reflective Practice: Can Museums Realise Their Capabilities in Helping others Realise Theirs?«, in: *Museum Management and Curatorship* 26 (2011) 5, S. 441–458; Sharon Macdonald/Christine Gerbich/Rikke Gram/Katarzyna Puzon/Mirjam Shatanawi: »Reframing Islam? Potentials and Challenges of Participatory Initiatives in Museums and Heritage«, in: Katarzyna Puzon/Sharon Macdonald/Mirjam Shatanawi (Hg.): *Islam and Heritage in Europe: Pasts, Presents and Future Possibilities*, New York: Routledge 2021, S. 202–220; Kayte McSweeney/Jen Kavanagh (Hg.): *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*, Edinburgh: MuseumsEtc 2016; Anja Piontek: *Museum*

Ansätze das Potenzial, die Macht des Museums stärker zu reflektieren und sie in Teilen abzugeben.

Ein Aspekt, der in der Reflexion von Partizipation bislang kaum berücksichtigt wird, ist der Begriff der *Arbeit*: die Arbeit all derjenigen, die an partizipativen Prozessen im Museum beteiligt sind. In unserem Beitrag betrachten wir partizipative Vermittlungs- und Ausstellungspraktiken daher aus dieser Perspektive. Mithilfe eines ethnografischen Ansatzes untersuchen wir den langwierigen und arbeitsintensiven Partizipationsprozess, der dem Konzept und der Entstehung der Ausstellung *BERLIN GLOBAL* im 2021 neu eröffneten Humboldt Forum in Berlin zugrunde liegt. Auf der Basis leitfadengestützter Interviews beleuchtet unsere Analyse drei Dimensionen von Arbeit, die in der partizipativen Ausstellungsproduktion zum Tragen kommen. Dabei geht es uns um eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen des eingebrachten Wissens der Beteiligten (verstanden als kulturelles Kapital), der Organisation des partizipativen Arbeitsprozesses sowie der Sichtbarkeit der Beitragenden in der Ausstellung selbst.³ Gerade mit dieser Perspektive lassen sich die vielfältigen Aushandlungs- und Reibungsprozesse der oftmals unsichtbaren und prekären Partizipationsarbeit daraufhin befragen, wie das Versprechen einer Demokratisierung des Museums eingelöst werden kann.

Partizipation und Arbeit

Partizipative Praktiken werden nach wie vor in erster Linie unter dem Gesichtspunkt ihrer Vorteile sowohl für die Kurator:innen als auch für diejenigen, mit denen sie zusammenarbeiten, betrachtet.⁴ Jedoch bedeutet die (Mit-)Arbeit an einem Museums- oder Ausstellungsprojekt, wie eine unserer

und Partizipation: *Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Teiligungsangebote*, Bielefeld: transcript 2017; Nina Simon: *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0 2010.

- 3 Im Folgenden bezeichnen wir Personen, die vonseiten der Institution in den Partizipationsprozess eingebunden wurden, als Partizipierende, Teilnehmer:innen, Beitragende, Beteiligte und (externe) Partner:innen.
- 4 Vgl. Kayte McSweeney/Jen Kavanagh: »Introduction: Museum Participation«, in: dies. (Hg.): *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*, Edinburgh: Museums-Etc 2016, S. 14–25, hier S. 19.

Interviewpartnerinnen es auf den Punkt bringt: »Viel Arbeit, viel Zeit, viel Arbeit.«⁵ In der bisherigen Forschungsliteratur kommt der Aspekt der Arbeit vorrangig im Kontext *digitaler* Partizipation vor.⁶ So befasst sich Jenny Kidd mit digitaler Arbeit sowie der Ethik bürgerschaftlicher Beteiligung an Online-Aktivitäten von Museen und problematisiert, dass partizipative Projekte an Ausbeutung grenzen können.⁷ Im Hinblick auf eine mögliche Instrumentalisierung von (Online-)Nutzer:innen fordert sie, dass Museums- und Kultureinrichtungen kritisch hinterfragt und mehr in die Verantwortung gezogen werden sollten.

It is too simplistic to assert that all citizen-science projects are exploitative, or that anything other than financial remuneration is inadequate. This does not, however, absolve those working at the sharp end of delivery on such projects of the responsibility to think through these questions.⁸

Bezugnehmend auf den von Susan Standing und Craig Standing entwickelten Analyserahmen, der sich auf die Ethik von Crowdsourcing-Projekten konzentriert, diskutiert Kidd die ethischen Dimensionen *epistemologischer*, *ökonomischer* und *relationaler* Auswirkungen digitaler Aktivitäten in der Museums- und Kulturlandschaft.⁹ In ihrer Interpretation von Standing und Standing versteht Kidd unter der epistemologischen Kategorie Prozesse der Wissensproduktion, die in partizipativen Projekten auch der Gefahr

5 Digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Hanaa el Degham am 05.03.2021, Berlin.

6 Vgl. Susan Cairns: »Mutualizing Museum Knowledge: Folksonomies and the Changing Shape of Expertise«, in: *Curator: The Museum Journal* 56 (2013) 1, S. 107-119; Nico Carpentier: *Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle*, Bristol: Intellect 2011; Ramesh Srivivasan/Robin Boast/Jonathan Furner/Katherine M. Becvar: »Digital Museums and Diverse Cultural Knowledges: Moving Past the Traditional Catalog«, in: *The Information Society* 25 (2009) 4, S. 265-278; Lucia Vesnić-Alujević/Maria Francesca Murru: »Digital Audiences« Disempowerment: Participation or Free Labour«, in: *Participations* 13 (2016) 1, S. 422-430.

7 Vgl. Jenny Kidd: »Infrastructures That Democratize? Citizen Participation and Digital Ethics«, in: Per Hetland/Palmyre Pierroux/Line Esborg (Hg.): *A History of Participation in Museums and Archives: Traversing Citizen Science and Citizen Humanities*, Abingdon: Routledge 2020, S. 73-89, hier S. 84.

8 Kidd: »Infrastructures That Democratize?« (Anm. 7), S. 84.

9 Vgl. Susan Standing/Craig Standing: »The Ethical Use of Crowdsourcing«, in: *Business Ethics: A European Review* 27 (2017), S. 72-80.

unterliegen, manipuliert oder ausgenutzt zu werden. Die ökonomische Dimension bezieht sich auf die vereinbarte Vergütung, die nicht zuletzt auch an urheberrechtliche Absprachen geknüpft sein kann. Mit der relationalen Ebene sind schließlich zu hinterfragende Machtdynamiken gemeint, die in der partizipativen Arbeit gleichsam zum Vorschein kommen und verhandelt werden, aber auch undurchsichtig bleiben können.¹⁰ Dieser konzeptionelle Ansatz lässt sich auch mit Pierre Bourdieus kulturellen, ökonomischen und sozialen Formen des Kapitals in Verbindung bringen.¹¹ Kidd stellt fest, dass wir uns daran gewöhnt zu haben scheinen, dass Museen vorgeblich außerhalb kapitalistischer und kommerzieller Bedingungen existieren, und fragt: »[B]ut does it naturally follow that their appeals to citizens' labor are justified?«¹² Ihrer Meinung nach gibt es bisher kaum solide Antworten von Museen und Kulturinstitutionen auf die ethischen Fragen, die durch partizipative Formate aufgeworfen werden. Kidds Zugang reicht über den Kontext digitaler Arbeit hinaus und ermöglicht, sowohl explizite als auch implizite Machtverhältnisse in der partizipativen Ausstellungsproduktion in den Blick zu nehmen.

In Anlehnung an die von Standing und Standing entwickelten und von Kidd auf digitale Museumsarbeit angewandten Ansätze diskutieren wir in unserem Beitrag einige der Erkenntnisse, die wir aus unserem empirischen Material hinsichtlich der partizipativen Arbeitsprozesse bei der Entstehung der Ausstellung *BERLIN GLOBAL* gewonnen haben. In unserer Analyse sticht besonders hervor, dass die epistemologischen, ökonomischen und relationalen Implikationen partizipativer Ausstellungsarbeit kaum voneinander getrennt betrachtet werden können. Unser Material zeigt, dass die ethischen Dimensionen je nach Format der Partizipation sowie involvierten Personen unterschiedlich gewichtet sind und in einem deutlichen Wechsel- und teils Spannungsverhältnis stehen.

10 Vgl. Kidd: »Infrastructures That Democratize?« (Anm. 7), S. 76.

11 Vgl. Pierre Bourdieu: »The Forms of Capital«, in: John Richardson (Hg.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood 1986, S. 241-258.

12 Kidd: »Infrastructures That Democratize?« (Anm. 7), S. 81.

Die Ausstellung *BERLIN GLOBAL*

Die Fallstudie, aus der in diesem Beitrag lediglich ein kleiner Ausschnitt präsentiert wird, basiert auf der umfangreichen partizipativen Arbeit hinter der Ausstellung *BERLIN GLOBAL* – einer Ausstellung, die seit 2021 im Berliner Humboldt Forum für die Öffentlichkeit zugänglich ist. Als ein höchst umstrittener Kulturort in Berlin hat das Humboldt Forum unterschiedliche Akteur:innen zusammengeführt und kontroverse Debatten ausgelöst, insbesondere im Hinblick auf postkoloniale und postsozialistische Diskurse in Deutschland.¹³

Die auf fünf Jahre angelegte Ausstellung wurde von Kulturprojekte Berlin und der Stiftung Stadtmuseum Berlin entwickelt und widmet sich Berlin aus Sicht seiner globalen Verflechtungsgeschichte.¹⁴ Die Ausstellung folgt dabei weder einer historischen Chronologie noch einer übergeordneten Erzählung, sondern konzentriert sich stattdessen auf die Themen *Revolution*, *Freiraum*, *Grenzen*, *Vergnügen*, *Krieg*, *Mode* und *Verflechtung*. Die insgesamt sieben Räume, die sich in Design und Ästhetik unterscheiden und von verschiedenen Kurator:innen und externen Partner:innen entwickelt wurden, werden durch eine Einführung zu Beginn und einen Bereich für Reflexion und Vermittlung am Ende der Ausstellung flankiert.¹⁵ Partizipation ist ein Schlüsselement von *BERLIN GLOBAL*. Jeder Raum enthält partizipative Elemente, die in Form und Umfang variieren, aber stets das Gezeigte zu

13 Vgl. Jonathan Bach: *What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*, New York: Columbia University Press 2017; Beate Binder: *Streitfall Mitte: Der Berliner Schloßplatz*, Köln: Böhlau 2009; Irene Hilden/Harriet Merrow/Andrei Zavadski: *Present Imperfect, Future Intense: The Opening of the Humboldt Forum*, in: CARMAH Reflections (2021), <https://www.carmah.berlin/reflections/present-imperfect-future-intense> [Zugriff am 25.10.2023]; Andrei Zavadski/Irene Hilden: »The Museum as a Choir: Visitor Reactions to the Multivocality at the Humboldt Forum's »Berlin Global««, in: *Museum & Society* 21 (2023) 3, S. 57-77.

14 Kulturprojekte Berlin ist eine vom Land Berlin basisfinanzierte gemeinnützige Einrichtung, die kulturelle Aktivitäten und Initiativen in der deutschen Hauptstadt umsetzt. Die Stiftung Stadtmuseum Berlin betreibt sechs Museumsstandorte in Berlin, darunter die Ausstellung *BERLIN GLOBAL*.

15 Für Details vgl. z. B. Sharon Macdonald: »Diversity MAX*: Making Multiple Differences in Berlin Global in the Humboldt Forum«, in: dies.: *Doing Diversity in Museums and Heritage: A Berlin Ethnography*, Bielefeld: transcript 2023, S. 173-191; Daniel Morat: »The Telling of Many Stories: Multivocality and Pluritemporality in *BERLIN GLOBAL*«, in: Kerstin Barndt/Stephan Jaeger (Hg.): *Museums, Narratives, and Critical Histories: Narrating the Past for Present and Future*, Berlin: De Gruyter 2024, S. 65-74.

bereichern scheinen. Die langen und aufwendigen partizipativen Prozesse, die der Ausstellungseröffnung vorausgingen, verliefen jedoch nicht immer reibungslos.

Eine arbeitsame Ethnografie

Unser methodischer Ansatz beruht auf einem qualitativ-ethnografischen Vorgehen, welches teilnehmende Beobachtung und leitfadengestützte Interviews umfasste. Wir begannen unsere Forschung damit, Gespräche mit zwölf Personen zu führen, die an der Entstehung von *BERLIN GLOBAL* als externe Partner:innen beteiligt waren und mit uns über ihre Erfahrungen in der Zusammenarbeit sprachen. In dem Bemühen, die Eindrücke der Partizipierenden zu kontrastieren und zu ergänzen, führten wir anschließend Interviews mit acht Kurator:innen durch, die in verschiedenen Phasen der Ausstellungsproduktion Teil des kuratorischen Teams waren. Die Konversationen dienten dazu, ein Verständnis für die Ziele der Ausstellung und ihrer Kernbotschaften sowie für die partizipativen Praktiken zu entwickeln. Wir wollten herausfinden, ob die intendierten Botschaften des kuratorischen Teams mit denen der Partner:innen (und Besucher:innen¹⁶) übereinstimmten. Darüber hinaus sollten die Gespräche einen tieferen Einblick in die konzeptionelle Arbeit der Ausstellung geben. Das Format des leitfadengestützten Interviews erlaubte es unseren Gesprächspartner:innen, ihre Erfahrungen in eigenen Worten zu schildern. Die Durchführung der Interviews als Forschungsduo ermöglichte es zudem, ein reines Zwiegespräch aufzubrechen und in einen offeneren Austausch zu gehen. Bei der unmittelbar im Anschluss an die Interviews erfolgten Reflexion und Diskussion der Antworten der Befragten wurde schnell ersichtlich, dass Fragen nach unterschiedlichen Formen des Wissens und Arten des Kapitals in vielen der Gespräche thematisiert wurden, wenn sie diese nicht sogar prägten. Im Folgenden werden wir drei zentrale Fragen beleuchten, die in unseren Interviews mit externen Partner:innen und Mitgliedern des kuratorischen Teams immer wieder zur Sprache kamen.

16 Im Rahmen unseres Forschungsprojekts führten wir auch eine ethnografische Publikumsforschung im *Humboldt Forum* durch, vgl. Zavadski/Hilden: »The Museum as a Choir« (Anm. 13).

Wer wird zur Partizipation eingeladen?

Potenzielle Partizipierende wurden von den Kurator:innen aus verschiedenen (sich oft überschneidenden) Gründen angesprochen. Besonderes Augenmerk lag auf dem Wissen und/oder der Erfahrung, das die externen Partner:innen mitbringen würden (verstanden als kulturelles Kapital, was der epistemologischen Ebene partizipativer Arbeit nach Kidd entspricht). Während einige Teilnehmer:innen aufgrund ihrer Profession und/oder ihrer Position in einer Berliner Organisation kontaktiert wurden, wurden andere wegen ihres sozialen oder aktivistischen Engagements oder ihres Erfahrungswissens eingeladen. Oftmals überlagerten sich die unterschiedlichen Expertisen, sozialen Repertoires und Lebensrealitäten. Während das Aufeinandertreffen von *experts* und *non-experts*, Einzelpersonen und Vertreter:innen von Organisationen, Erfahrungs- oder Fachwissen vor allem als bereichernd angesehen wurde, führte es auch zu Momenten der Reibung – sowohl im negativen wie auch im positiven Sinne.



Abb. 1: Blick auf den Ausstellungsteil *Flucht* im Ausstellungsraum *Krieg*, 2022 (Foto: Andrei Zavadski).

Eine der vielen externen Partner:innen ist Zoya Mahfoud, die aufgrund ihres journalistischen Hintergrunds und ihrer eigenen Kriegs- und Fluchterfahrung zur Partizipation eingeladen wurde. Zoya hatte als Journalistin in Syrien gearbeitet, bevor sie nach Berlin flüchtete, wo sie ein Stipendium für Journalist:innen im Exil erhielt und gleichzeitig darum bemüht war, sich als Erzieherin zu etablieren. Sie wurde für die Sektion *Flucht* im Ausstellungsraum *Krieg* angefragt. Für ihren Ausstellungsbeitrag arbeitete sie mit einer Reihe von Personen zusammen, die in ausführlichen Interviews von ihren jeweils sehr unterschiedlichen Fluchtgeschichten berichteten. Zoya leitete nicht nur die Gespräche, sondern war auch für die Auswahl der später im Ausstellungsraum präsentierten Zitate und die inhaltliche Diskussion mit den zuständigen Kurator:innen verantwortlich (Abb. 1).

Während unseres Interviews betont Zoya, wie wichtig ihr die Beziehung zur Kuratorin für Partizipation war. Abgesehen von dieser relationalen Bedeutung begrüßte es Zoya, Erfahrungen in der Museumsarbeit zu sammeln und – was noch wichtiger schien – ihre Profession als Journalistin auszuüben. Als geflüchtete Person, deren Möglichkeit, als Journalistin in Deutschland zu arbeiten, nicht sehr groß ist, betrachtete sie die Einladung des kuratorischen Teams als eine Art Geschenk, wie sie in unserem Interview erzählt. Doch während für sie anfangs vor allem das soziale und kulturelle Kapital (das heißt die relationale und epistemologische Dimension partizipativer Arbeit) im Vordergrund stand – sprich die Chance, neue Kontakte zu knüpfen und in zukünftige Berufsperspektiven zu investieren –, wurde ihr bald klar, dass das Projekt wesentlich mehr Zeit und Mühe erforderte, als sie zu Beginn erwartet hatte. Jedes Interview dauerte mehrere Stunden und erforderte neben journalistischen und redaktionellen Fähigkeiten auch eine Übersetzungsleistung sowie erhebliche emotionale Arbeit. Zudem kam eine ökonomische Dimension hinzu, die mit einer gewissen Unzufriedenheit mit der vereinbarten Bezahlung einherging. In unserem Interview berichtet Zoya:

Ich habe mir selber Unrecht getan, glaube ich [Lachen]. Ja, weil ich war sehr begeistert davon, ich will, ich will, ich will, und dann auf einmal haben sie mich gefragt, haben sie mir gesagt: Schreib eine Nummer auf.¹⁷

17 Digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Zoya Mahfoud am 23.04.2021, Berlin.

Zwar schätzte Zoya die Gelegenheit, als Journalistin zu arbeiten, wichtige Fluchtgeschichten zu erzählen, Erfahrungen im Ausstellungswesen zu sammeln und neue Menschen kennenzulernen, doch schien sie in unserem Gespräch auch ein wenig verunsichert. »Es ist meine Schuld«¹⁸, wiederholte sie mehrmals und deutete damit an, dass es besser gewesen wäre, wenn sie das Thema der Bezahlung offener angesprochen hätte.

Zoyas Mitarbeit (wie auch die anderer Personen aus unserem Feld) unterstreicht einen zentralen Aspekt in der partizipativen Museumspraxis: Die Zurückhaltung aufseiten des kuratorischen Teams, die gegenseitigen Erwartungen von Anfang an klar abzustecken, ist ambivalent.¹⁹ Einerseits ging es darum, einen offenen Prozess zu ermöglichen und unterschiedliche Wissensformen – sowohl professionelles/fachliches als auch gelebtes/verkörpertes Wissen – einzubinden und wertzuschätzen. Andererseits zeigt sich ein strukturelles Machtgefälle in den damit verbundenen Friktionen, welche die Zusammenarbeit begleiteten. Deutlich wird auch der Austausch verschiedener Kapitalsorten, der nicht immer für alle Beteiligten ausgewogen schien. Im Fall von Zoya standen für beide Parteien jedoch gerade die emotionale Arbeit und der gegenseitige relationale Gewinn im Vordergrund.

Fragen, die bleiben und sich in dieser Ambivalenz kaum auflösen lassen, sind: Wie würdigen und bewerten wir verschiedene Formen des Wissens? Ist die eine wertvoller als eine andere Wissensform? Susan Cairns schreibt in diesem Zusammenhang: »Knowledge contains disparities, disagreements, and differences that are difficult for traditional institutions to deal with. The networking of knowledge, however, makes visible this complexity and mess.«²⁰ Dieses von Cairns hervorgehobene Durcheinander, das nicht zuletzt mit der Perspektive der Arbeit sichtbar wurde, sorgt folglich dafür, dass ein Kernziel von Partizipation – nämlich ein auf verschiedenen Ebenen ansetzender beidseitiger Nutzen – nicht einfach zu erreichen ist.

18 Ebd.

19 Siehe auch die nächste Sektion unseres Artikels sowie Hilden/Zavadski: »Museum Participation as Labor« (Anm. 1), darin insbesondere die Auswertung der Interviews mit Mitgliedern des kuratorischen Teams.

20 Cairns: »Mutualizing Museum Knowledge« (Anm. 6), S. 116.

Wie ist der Arbeitsprozess organisiert?

Das kuratorische Team von *BERLIN GLOBAL* setzte in seiner Arbeit auf verschiedene Formen der Partizipation.²¹ Obwohl sich die Kurator:innen unterschiedlicher partizipativer Formate bewusst waren, verzichteten sie darauf, die Form jedes einzelnen Projekts genau festzulegen, um flexibel und dynamisch zu bleiben. In der Tat sind Flexibilität und Offenheit wichtig für die Zusammenarbeit zwischen einem Museum und Vertreter:innen der Öffentlichkeit. Das Fehlen klarer Konturen kann jedoch zugleich eine Kehrseite haben, insbesondere dann, wenn eine Beziehung in einem Arbeitskontext entsteht, und erst recht, wenn die Bedingungen dieser Beziehung für manche Beteiligte unpräzise definiert scheinen. Im Folgenden konzentrieren wir uns daher auf die Frage nach der Organisation des Arbeitsprozesses.

BERLIN GLOBAL hat mehrere künstlerische Arbeiten in Auftrag gegeben, darunter ein großformatiges Wandbild der Berliner Künstlerin Hanaa el Degham. Die Kurator:innen waren aufgrund ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Arabischen Frühling seit 2011 auf sie aufmerksam geworden und wünschten sich eine Zusammenarbeit, um eine internationale, künstlerische und aktuelle Perspektive auf das Thema *Revolution* in die Ausstellung zu integrieren.

Unseren Interviews zufolge traten die involvierten Kurator:innen Hanaa gegenüber sehr offen und aufgeschlossen auf. Ihr Eindruck war jedoch ein anderer. Hanaa hatte das Gefühl, dass das Konzept für den Revolutionsraum und damit die Ausgestaltung ihrer künstlerischen Interpretation zu Beginn der Zusammenarbeit bereits feststand. Dennoch glaubte sie, *frei* in ihren künstlerischen Entscheidungen zu sein, musste im Laufe der Zeit al-

21 Auf die Frage nach den theoretischen Grundlagen ihrer partizipativen Arbeit erwähnten die Kurator:innen am häufigsten Nina Simon und ihr wegweisendes Buch *The Participatory Museum* (Anm. 2): Simon unterscheidet zwischen vier Formen der Partizipation. Die erste Form bezeichnet sie als beiträgend (*contributory*); sie zeichnet sich dadurch aus, dass Partner:innen einen begrenzten Beitrag leisten (oftmals in beratender Funktion). Die zweite Form beschreibt Simon als *kollaborativ*; Teilnehmer:innen entwickeln etwas gemeinsam mit dem Museumspersonal, wobei Letzteres die Kontrolle behält und wichtige Entscheidungen trifft. Bei der dritten Form, die als *co-creative* benannt wird, legen die Partner:innen die Ziele des Projekts selbst fest und treffen in Absprache mit der Institution die wichtigsten Entscheidungen. Zuletzt definiert Simon Projekte, die als *hosted* gelten und bei denen die Institution den Teilnehmer:innen den Raum und die Freiheit gewährt, ein eigenes Projekt zu verwirklichen.

lerdings feststellen, dass die Kurator:innen »anders arbeiteten, als [sie] es sich vorgestellt hatte«²² und dass es dem Team teils schwerfiel, ihr zu vertrauen (relationale Ebene). Für die zuständigen Kurator:innen war es jedoch keine Frage des Vertrauens, sondern eine Frage der Einhaltung von üblichen musealen Arbeits- und Kommunikationsabläufen, die sich sowohl mit Kidds ökonomischen als auch relationalen Komponenten partizipativer Arbeit in Verbindung bringen lassen.

Während ein Kurator die Partizipation der Künstlerin als *hosted* (im Sinne von Nina Simon) bezeichnete, verbunden mit einem großen Maß an Freiheit, hatte Hanaa einen gegenteiligen Eindruck.²³ Für sie war es ein ständiges Ringen um die Realisierung ihrer Ideen auf ihre Art und in ihrem Tempo. Überzeugt von dem Talent der Künstlerin, waren sich die Kurator:innen dennoch nicht immer sicher, ob der versprochene Platz für das Gemälde ausreichen und das Kunstwerk inhaltlich in den Ausstellungsraum passen würde (epistemologische Dimension).

Die Perspektive der *Arbeit* erlaubt es, derartige Frustrationen nicht *einfach* als in sozialen Interaktionen inhärent zu verstehen. Unsere Analyse legt dagegen nahe, dass derartige Komplikationen größtenteils darauf zurückzuführen sind, dass der Prozess der Partizipation (sowie der Kommunikation) von den beteiligten Parteien unscharf oder nur unzureichend definiert wurde.

Wie wird Partizipation sichtbar (gemacht)?

Partizipative Museumspraxis birgt Herausforderungen, die insbesondere mit ihrem prozessorientierten Charakter zusammenhängen. Wie gestaltet sich das Gleichgewicht zwischen Prozess und *Endprodukt*? Wie wichtig ist es, die geleistete Arbeit in der Ausstellung sichtbar zu machen? Wie lässt sich die emotionale Arbeit partizipativer Projekte ermessen? Ein weiteres Projekt zum Thema *Glaube* im Ausstellungsraum *Freiraum* rückt diese und andere Fragen ins Blickfeld.

Der betreffende Ausstellungsraum ist in kleinere Nischen unterteilt, in denen berlinspezifische und/oder umkämpfte *Freiräume* präsentiert werden,

22 Hanaa el Degham (Anm. 5).

23 Vgl. digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Martin Düspohl am 02.09.2021, Berlin, siehe auch Anm. 21.

die sich Themen wie *Subkultur*, *Kunst* und *Gender* sowie *Glaube* widmen. Im Zentrum des hier relevanten partizipativen Projekts steht eine Videoinstallation, die Fragmente eines Gesprächs zwischen den drei Berliner Frauen Gül Karaduman-Çerkeş, Dorothea Schulz-Ngomane und Ruthe Zuntz zeigt. In dem kurzen Film sprechen die Teilnehmerinnen, die sich erst durch die Kuratorinnen kennengelernt haben, über ihre Biografien und ihr Verhältnis zu ihrem jeweiligen muslimischen, christlichen und jüdischen Glauben (Abb. 2).



Abb. 2: Videoinstallation mit Ruthe Zuntz, Gül Karaduman-Çerkeş und Dorothea Schulz-Ngomane (von links nach rechts), Sektion Glaube im Ausstellungsraum Freiraum, 2022 (Foto: Andrei Zavadski).

Über einen längeren Zeitraum fanden regelmäßige Treffen zwischen den Frauen in privaten Settings statt, wodurch das Vertrauen zwischen ihnen allmählich immer größer wurde. Dorothea Schulz-Ngomane hebt hervor, wie bereichernd die Begegnungen mit den anderen Frauen (sprich die relationale Qualität der partizipativen Arbeit) für sie waren. Sie weist jedoch zugleich darauf hin, dass das Video in der Ausstellung für sie nur einen sehr kleinen Teil des Gesamtprojekts ausmacht. Für Dorothea ging es insbesondere darum, hinter das äußere Erscheinungsbild einer Berlinerinnen zu schau-

en, Vertrauen auf- und eigene Vorurteile abzubauen. Sie bezweifelt, dass die Botschaft, die die drei Frauen vermitteln wollten, in der Kürze des Videos tatsächlich beim Publikum ankommt (epistemologische Dimension).²⁴ Für Ruthe Zuntz besteht das verbindende Element zwischen den Protagonistinnen, einschließlich zweier involvierter Kuratorinnen, in ihrem gemeinsamen Engagement gegen Ressentiments und Stereotypisierungen, das weit über ein zeitlich begrenztes Museumsprojekt hinausgeht.²⁵

Die Einbeziehung externer Stimmen könnte nicht deutlicher hervortreten als durch die Projektion dieser Stimmen auf große Leinwände im Ausstellungsraum. Doch die vielen Begegnungen und Gespräche, der persönliche und emotionale Austausch zwischen den Frauen bleiben für das Publikum unsichtbar. Hier stellt sich die Frage nach dem Gleichgewicht oder Ungleichgewicht zwischen dem relationalen Gewinn, den die Frauen aus ihrer Zusammenarbeit zogen, und dem potenziell begrenzten epistemologischen Transfer zwischen der Präsentation und dem Publikum. Zudem darf an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden, dass kuratorische Entscheidungen auch immer von den limitierten zeitlichen Ressourcen und der kognitiven Aufnahmefähigkeit der Besucher:innen beeinflusst werden.

Fazit

Anhand dieser Beispiele und Einblicke in die Ausstellung und unseres empirischen Materials wird deutlich, dass sich die von Kidd benannten epistemologischen, ökonomischen und relationalen Dimensionen oftmals überschneiden und nicht getrennt voneinander betrachtet werden können. Doch gerade der Blick auf das Wechselverhältnis bietet einen analytischen Rahmen, um verschiedene machtkritische Aspekte von Arbeit und Partizipation zu untersuchen. Abschließend können wir feststellen, dass partizipative Museumspraxis kein Job ist, sondern definitiv harte Arbeit. Dabei geht es nicht nur um eine angemessene finanzielle Anerkennung, auch das kulturelle Kapital und die emotionale Arbeit (sowie die relationalen Aspekte von

24 Vgl. digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Dorothea Schulz-Ngomane am 12.04.2021, Berlin.

25 Vgl. digitale Aufzeichnung persönlicher Kommunikation mit Ruthe Zuntz am 22.04.2021, Berlin.

Partizipation im weiteren Sinne) müssen berücksichtigt werden. Es scheint jedoch, als können diese Erkenntnisse leicht beiseitegeschoben werden, wenn Partizipation lediglich als ein effektives Mittel zur Einbindung der Öffentlichkeit bzw. Öffentlichkeiten gesehen wird. Ausgehend von unserer Auseinandersetzung mit der Ausstellung *BERLIN GLOBAL* sind wir der Ansicht, dass ein größeres Bewusstsein für die Arbeit, die partizipativen Prozessen inhärent ist, es ermöglicht, das Machtgefälle zwischen Kurator:innen und externen Partner:innen zu minimieren, Friktionen und Spannungen zu reflektieren und produktiv zu machen, einen gerechteren gegenseitigen Nutzen zu erzielen und damit den Partizipationsprozess im Allgemeinen zu stärken.²⁶

26 Wir danken allen Interviewpartner:innen, sowohl denen, die im Beitrag genannt werden, als auch denen, die ungenannt bleiben. Auch möchten wir uns bei Sharon Macdonald für die Projektleitung und ihr kontinuierliches Feedback sowie bei unseren studentischen Hilfskräften Clara Dröll, Sarah Felix, Emma Jelinski und Franziska Lentjes bedanken. Unser Dank gilt außerdem Daniel Morat, Martin Düspohl, Verda Kaya, Sophie Perl, Brinda Sommer und Brenda Spiesbach aus dem kuratorischen Team von *BERLIN GLOBAL* für ihr wertvolles Feedback.