

Fremd im Museum

Formen der Präsentationen von Migrationsgeschichte und deren Folgen

Im Laufe des Jahres 1993 überschritt der Künstler Christian Philipp Müller mehrmals grüne, nicht ständig überwachte Grenzen zwischen Deutschland und Österreich und den benachbarten Ländern. Ungestraft, aber nicht unkontrolliert. Er selbst war sein Kontrolleur, der dabei seine Umgebung detailgenau skizzierte und sich, gekleidet wie ein typischer touristischer Wanderer, fotografieren ließ. Die Ergebnisse dieses Projekts dokumentierte Christian Philipp Müller in dem Video »2562 km« und der Installation »Grüne Grenze«, bestehend aus Fotos, Tuschezeichnungen und Texttafeln (Abb. 1). Auf letzteren beschreibt der Künstler neben dem Weg, den Anreiseinformationen und dem Schwierigkeitsgrad der Grenzüberschreitung auch die beste Tarnung. »Müller macht sich so zum Komplizen des illegalen Grenzübertritts und hinterfragt dabei die eigene Rolle«, konstituieren die Autorinnen des Kurzführers zu der Kölner Ausstellung »Projekt Migration«, die »Grüne Grenze« am Standort Friesenplatz zeigte. »Wenn ein Künstler Staatsgrenzen überschreitet, ist das noch Kunst oder schon illegal?«, fragen sie.¹

In der Ausstellung »Projekt Migration« stellte die Serie einen der Höhepunkte dar. Denn sie bildet genau das ab, was heute mit dem Begriff Migration zumeist bezeichnet wird; nicht den Prozess des Wanderns, den Migration laut wörtlicher Definition eigentlich darstellt, sondern das Überschreiten von Staatsgrenzen – sozialwissenschaftlich ausgedrückt als »Wechsel von einem regionalen oder sozialen Raum in einen anderen.«²

Was jedoch alle Definitionen ausklammern ist die Absicht von MigrantInnen, sich an dem angestrebten oder bereits erreichten Ort niederzulassen und dort – vielleicht sogar für immer, auch wenn das nicht ursprüngliche Absicht war – zu bleiben. In der sogenannten Migrations-Soziologie wird der Begriff daher eingegrenzt. Migration bezeichnet hier »auf Dauer angelegte räumliche Bewegungen von Menschen und Gruppen, wobei die Verlagerung des Lebensmittelpunktes oder Wohnortes als Maßstab der Zuordnung gelten kann.«³ Damit ist Migration ganz deutlich



Abb. 1: Christian Philipp Müller, Grüne Grenze, gezeigt in der Ausstellung »Projekt Migration«, <http://www.projektmigration.de/kuenstlerliste/mueller.html>

von anderen Formen räumlicher Mobilität unterschieden, wie etwa dem Pendeln oder dem Tourismus, als welcher Christian Philipp Müllers Kurzbesuche eigentlich einzuordnen wären. Eigentlich – wäre die Grenzproblematik nicht so eng mit der Migrationsdebatte verbunden. Durch die entsprechende Betextung seiner Arbeit rückt der Künstler die Absurdität eines einzigen und oft nur kleinen Schrittes in den Mittelpunkt, der in vielen Fällen jedoch ein ganzes Leben verändern kann.

»Das Wissen über ein Ereignis ist nur die reduzierte Form eines Ereignisses.«⁴

Im Sinne Baudrillards wird eine Beschreibung des Begriffes Migration qua seiner Definition der gesellschaftlichen Bedeutung nicht gerecht. Genau darin besteht auch die Schwierigkeit, die Thematik in einer Ausstellung oder einem Museum aufzubereiten. Ähnlich vielen historischen oder aktuellen Ereignissen ist der Begriff emotional aufgeladen – sowohl bei allochthonen Menschen, also Menschen mit Migrationshintergrund, wie auch in der sogenannten Mehrheitsgesellschaft. Darüber hinaus handelt es sich bei Migration um eine Thematik, die durch ihre grundlegendste Definition als Wanderung die Prozesshaftigkeit quasi in sich trägt. Die Migrationsgeschichte steht nicht still – in zweierlei Hinsicht: im Sinne von »Geschichte wird gemacht« hört sie nicht auf, aber wo sie stattfindet, ist sie schlecht zu fassen, denn per

Definition ist sie gezwungen, den Ort zu wechseln. Vermutlich ist dies der Hauptgrund dafür, weshalb über sie im Vergleich recht wenige schriftliche Aufzeichnungen sowohl zur Geschichte, wie auch zur aktuellen Situation existieren – von den detaillierten Daten der Grenzschrützer aller europäischer Nationen abgesehen, die der Unterbindung der ›Migrationsströme‹ aus den sogenannten Drittweltländern dienen sollen.

Angesichts der lange gepflegten Ignoranz von Geschichte und Bedeutung von Migration (so behauptete z.B. Edmund Stoiber im Jahr 2006 trotz einem Anteil von 19 Prozent Menschen mit Migrationshintergrund noch immer, dass Deutschland kein Einwanderungsland sei), forderte UN-Generalsekretär Kofi Annan bei der Übergabe eines Migrationsberichtes, dass sich das höchste Gremium ausführlich des Themas annehmen solle. Annan äußerte deutlich den Wunsch, dass dieser Bericht der Generalversammlung als Arbeitsunterlage dienen soll und dass daraus ein Mechanismus regelmäßiger Konsultation erwächst, sozusagen ein »erster Fahrplan für diese neue Ära der Mobilität«. ⁵ Die Datierung als »neu« relativierte Annan



Abb. 2: Rosemarie Trockel, Permanente Installazione, gezeigt in der Ausstellung »Projekt Migration«, <http://www.projektmigration.de/kuenstlerliste/Trockel.html>, Courtesy Galerie Monika Sprüth / Philomene Magers, Köln, München u. London. Copyright Rosemarie Trockel, VG-Bild-Kunst, Bonn

jedoch sofort, indem er die aktuellen Zahlen präsentierte: im Juni 2006 lebten 191 Millionen Menschen außerhalb ihrer Heimatländer, vier Jahre davor waren es laut UNO-Bericht 175 Millionen und damals wurde schon darauf hingewiesen, dass sich die Zahl seit 1975 verdoppelt habe.

Diese Zahlen sind sicherlich Rechtfertigung dafür, den Themenbereich Migration in Ausstellungen und/oder Museen zu (re)präsentieren. Doch Zahlen machen bekanntermaßen noch keine Ausstellung. Für den musealen Kontext hat ein Spezifikum der Migrationsthematik einen massiven Nachteil: eine Geschichte, die quasi auf Reisen stattfindet, hat sich – wie kluge Reisende das tun – vom Dingbezug so gut wie möglich losgelöst. Eine Ausstellung oder ein Museum jedoch setzen in der Regel eine Sammlung von Objekten voraus, die der Präsentation zu Grunde liegt.

Wenn auch nicht unbedingt aus dem musealen Kontext heraus entstanden, so existieren Sammlungen zum Themenbereich Migration durchaus. Prominentes Beispiel im deutschsprachigen Raum ist die Sammlung des Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (DOMiT), trotz ihrer längst geschehenden Ausweitung vom reinen Schriftgut auf die Ebene mehrdimensionaler Objekte, Fotos, Filme und Audio-Material hinaus immer noch »Migrations-Archiv« genannt und so auch auf der Website bezeichnet.⁶ Gegründet wurde DOMiT 1990 unter dem Namen »Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V.« als Selbstorganisation von MigrantInnen mit dem erklärten Ziel, das historische Erbe der EinwanderInnen aus der Türkei, und hier vor allem der ArbeitsmigrantInnen der 1960er- und 70er-Jahre, für zukünftige Generationen zu bewahren. 1998 entstand aus den Materialien in Zusammenarbeit mit dem Essener Ruhrlandmuseum die erste Ausstellung, die bundesweit für Aufmerksamkeit und sicherlich auch mehr Sensibilität im Umfeld von Museen aus dem Bereich europäischer Ethnologie sorgte, die dadurch nicht selten ihre zumeist mangelhafte Objektlage zu dieser Thematik erkannten.⁷ Im Rahmen des »Projekt Migration«, dessen Ergebnisse in der bereits oben erwähnten gleichnamigen Ausstellung präsentiert wurden⁸, wird seit 2002 die sozialgeschichtliche Sammlung um Materialien zur Migration aus den ehemaligen Anwerbestaaten für sogenannte »Gastarbeiter« in Westdeutschland und der DDR – Italien, Griechenland, Spanien, Marokko, Portugal, Tunesien, Jugoslawien, Südkorea, Vietnam, Mosambik und Angola – ergänzt.

»Haltet nur die Dinge fest, die Worte werden folgen«⁹

Nicht zuletzt aus der Sammlungstätigkeit heraus ergab sich mehr und mehr die Erkenntnis, dass es nicht das Objekt selbst ist, das Auskunft über Migration gibt. Anders als in herkömmlichen kulturhistorischen Sammlungen ist es auch nicht der

künstlerische oder ökonomische Wert, der es für die Sammlung wertvoll und wichtig macht, vielmehr spielt die emotionale Prägung, die ihm durch seine/n BesitzerIn zuteil wird, eine Rolle. Klaus Jürgen Bade, Leiter des Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) an der Universität Osnabrück, beschreibt den Faktor der persönlichen Prägung durch Migrationserlebnisse mit seiner Definition von Migration »nicht nur als Bewegung von Menschen über Grenzen, sondern auch die Bewegung von Grenzen über Menschen hinweg« und nicht zuletzt »die Ausgrenzung von ›Fremden‹ innerhalb der Grenzen selbst«¹⁰.

Bereits für die Essener Ausstellung »Fremde Heimat« 1998 wurden daher zahlreiche Interviews geführt, um die Geschichte der Arbeitsmigration aus der Türkei mittels Geschichten zu rekonstruieren. Die Ergebnisse dieses Oral-History-Projekts lassen sich jedoch nur in seltenen Fällen zu einem historischen Strang zusammenfügen – und das, obwohl sie sich alle auf ein spezielles Herkunftsland und eine ähnliche Ereignisstruktur (Anwerbung, Reise, Arbeit, Unterbringung in Deutschland) beziehen. Die zahlreichen Interviews, die im Rahmen des ›Projekt Migration‹ mit ArbeitsmigrantInnen aller Anwerbeländer Deutschlands und der DDR geführt wurden, spiegelten noch viel größere Diversität wider. Grund dafür sind nicht nur die länderspezifischen Bedingungen zur Arbeitsaufnahme, sondern vor allen Dingen die individuelle Wahrnehmung der Erlebnisse und persönliche Erfahrungen, die nicht selten mit Vorurteilen und Stereotypisierung der »Ausländer« gemäß ihrer Herkunftsländer zu tun haben. Migrationsberichte von Menschen, die nicht über die Anwerbung von Arbeitskräften nach Deutschland kamen, würden das Spektrum noch um viele Aspekte (Migrationsgründe, Flucht, Vertreibung, Asyl ...) erweitern.

HistorikerInnen und SoziologInnen, die sich mit dem Themenbereich Migration auseinandersetzen, haben sich daher schon lange auf das freie Interview als Dokumentationsform und legitime Forschungsgrundlage für Migrationsgeschichte geeinigt. Das migration-audio-archiv¹¹ hat sich zum Ziel gesetzt, diese Geschichten, deren Bedeutung in den ›Gastländern‹ zunehmend erkannt wird¹², einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die sich stetig vergrößernde Sammlung von Audio-Material ist seit Mai 2006 frei im Internet zugänglich und soll auf Interviews mit 100 Frauen und Männern unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher Herkunft anwachsen. Teile daraus werden zudem in regelmäßigen Abständen vom Medienpartner WDR gesendet. Um die Interviews unabhängig vom Radio in der Öffentlichkeit präsentieren zu können werden, laut Website, »Audio Lounges« und »intelligente Hörmöbel« zur Verfügung gestellt, »in denen die Erzählungen an zahlreichen Orten, begleitend zu Ausstellungen und Kongressen und als eigenständige Installationen, zu hören sind«.¹³

Hörmöbel sind – abgesehen von der Fragwürdigkeit einer Intelligenz eines Möbelstückes – eine gute Ergänzung zu Ausstellungen, wie auch im Text angeführt wird. Die Frage der Auswahl von Objekten und deren Präsentation und Vermittlung ist mit

dieser Lösung jedoch noch nicht geklärt. Ein oberflächlicher Blick in das Migrationsarchiv wird KuratorInnen bestimmt an den Rand der Verzweigung bringen. Denn – gelinde ausgedrückt – findet sich in den Schränken mit wenigen Ausnahmen ein Konglomerat des Banalen (und zumeist Billigen). Gezielte Recherche in der Datenbank der Sammlung, die wirklich vorbildlich sortiert, katalogisiert und beschrieben ist, macht dagegen schnell den Sinn der Sammlungsobjekte klar; mit Krystzof Pomian werden die Objekte durch ihre Geschichte bzw. die Geschichte ihrer VorbesitzerInnen oder LeihgeberInnen zu *Nuophoren*, *Semiophoren* oder *Mentefakten*, zu Bedeutungs-, Zeichen- oder Informationsträgern.¹⁴ Als Ausstellungsstücke dienen sie daher weniger in ihrer Eigenschaft als Objekt denn als Subjekt und, so beschreibt es Pomian, »halten die Kommunikation aufrecht zwischen dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen [...] und dem Sichtbaren, wo sie sich der Bewunderung aussetzen.«¹⁵

Folgendes Beispiel soll zeigen, dass selbst ein Glanzstück der DOMiT-Sammlung – das nebenstehend gezeigte Modell eines griechischen Dorfes (Abb. 3) – hier neben seinem Erbauer in einer Abbildung, die dem Video »Passing Drama« seiner Tochter Angela Melitopoulos entnommen ist – trotz seiner Einzigartigkeit und Kunstfertigkeit der dahinter stehenden Geschichte nicht gerecht wird: Der Vater der Kölner Künstlerin, die seine Erlebnisse in ihrem Film festhielt, hat das Modell seines Heimatortes komplett aus dem Gedächtnis heraus konstruiert. Gezwungenmaßen –



Abb. 3: Angela Melitopoulos, *Passing Drama* (Video-Still), gezeigt in der Ausstellung »Projekt Migration«, <http://www.projektmigration.de/kuenstlerliste/Melitopoulos.html>, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin, http://www.khm.de/personen/staff/melit_d.htm

denn wie so viele Orte in den Regionen, aus denen Arbeitskräfte nach Deutschland gingen, existiert auch dieses Dorf nicht mehr. Zudem hat der Mann eine Migrationsgeschichte hinter sich, die eigentlich schon mit der Deportation seiner Eltern in der »Kleinasiatischen Krise« 1923 in eben dieses Dorf Ptelea begann, sich für ihn mit Zwangsarbeit im SS-Arbeitslager Maria-Lanzendorf bei Wien fortsetzte und in der, durch die Krise der griechischen Tabakindustrie begründeten Arbeitsmigration nach München endete.

Die beschriebenen Daten, die zum Bau des Objektes im Rentenalter führten, werden im musealen Kontext mit dem Begriff *extrinsische Daten* bezeichnet – alle bekannten Faktoren, die im Gegensatz zu den *intrinsischen Daten* nicht messbar sind. Diese Daten sind existenziell für eine Sammlung zum Themengebiet Migration, das sehr stark von individueller Erfahrung geprägt ist. Die emotionelle Prägung kann zumeist zumindest in Ansätzen aus diesen Daten herausgelesen werden – Daten, die sich jedoch so umfangreich nur in einer Datenbank festhalten lassen, denn wäre jedes Objekt einer Migrationsausstellung mit entsprechender Betextung versehen, so ergäbe sich im übertragenen Sinne das, was bei Print-Produkten »Blei-Wüste« genannt wird – ein Overload an Beschriftungen. Oder man verlässt sich auf den sinnlichen Charakter des Objekts, von Korff beschrieben als: »Das Objekt, das dreidimensionale Ding, das konstitutiv für den Bewahrungsort Museum ist (im Unterschied zu den Aufbewahrungsanstalten anderer Hinterlassenschaftsorten), macht das Museum zu einem Ort der sinnlichen Erkenntnis, denn das Ding hat, worauf immer wieder insistiert werden muss, nicht nur einen Zeugnis- und Dokumentationswert, sondern auch eine sinnliche Anmutungsqualität, es ist Objekt der sinnlichen, in aller Regel über den Augensinn organisierten, Erkenntnis.«¹⁶

Ernst Schlee beschrieb die Problematik in einer Diskussion auf der Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (DGV) am 3. April 1970 in Mainz, die – nicht zuletzt dank ihrer Kontroversität – als einer der Auftakte für die sogenannte *Neue Museologie* gilt, mit den Worten: »Kurze Beschriftung stempelt das Ding ab, engt die Totalität seiner physischen Gegenwart ein; lange Beschriftung – sofern sie überhaupt gelesen wird – führt weg vom Zweck des Museumsbesuchs, vom Schauen.«¹⁷

»Wir brauchen die Museen als Orte der Gegenstände, der Objekte, die sich den Subjekten entgegenstellen (das ist der Sinn des Wortes Gegenstand)«.¹⁸

Ohne Kontextualisierung aber verliert das Objekt für das Publikum einer Ausstellung oder eines Museum jedoch seine ursprüngliche Bedeutung. Ausstellen ist nämlich immer auch Deuten der Objekte. Doch liegt das Deuten – leider – nicht alleine

in der Hand von Ausstellenden, also Museumsverantwortlichen, KuratorInnen und MuseumspädagogInnen. In Ihrer Analyse von Jüdischen Museen formuliert Sabine Offe sehr allgemeingültig: »Im Ausstellen kreuzen sich Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen von BesucherInnen.¹⁹ Oder, um wieder mit Baudrillard zu sprechen, nur »wenn der Gegenstand nicht gemäß seiner Funktion beurteilt wird, bekommt er seine Rolle vom Subjekt [dem Publikum, A.d.V.] zugewiesen.«²⁰

Ausstellen ist demnach, wie Mieke Bal es beschreibt, ein Sprechakt: Indem jedoch die Ich-Du Interaktionen in der Geste des Zeigens verborgen sind, bleibt auch die Konstruktion der Subjektivität unsichtbar.²¹ Anna Schober beschreibt diesen Vorgang unter Bezugnahme auf André Malraux' lapidare Äußerung ›Das Fragment ist ein Lehrmeister der Fiktion‹ mit den Worten: »Und diese, in der fragmentarischen Überlieferung gründende, Fiktion wird im Museum nicht qua Narrativität, nicht in Clios üblichem Idiom, hergestellt, sondern qua Anschauung, durch Objektarrangements, die sich zu Bildern, zu begehbaren Bildern, fügen.«²²

Dadurch vermitteln und produzieren Museen und Ausstellungen Diskurse; Ausstellen wird so zu einer diskursiven Äußerung. Die Museumspraxis wird damit ihrer »Unschuld« beraubt und mit Verantwortlichkeit ausgestattet.²³

Darüber hinaus dienen solche Geschichten zwar durchweg als gute Beispiele für Migrations-Erlebnisse, doch Geschichte lässt sich damit nicht darstellen und ebenso wenig Migration in ihrer Prozesshaftigkeit und generellen Emotionalität präsentieren. Wie sonst aber lässt sich Migration darstellen? Wie soll etwas vermittelt werden, was aufgrund seiner Diversität kaum zu verstehen und wegen seiner Prozesshaftigkeit kaum festzuhalten ist?

Migration als Akt des Wanderns begriffen ist abstrakt, metaphysisch, nicht greifbar. Das bedeutet jedoch lange nicht, dass sie nicht ausstellbar wäre, denn auch der Begriff Geschichte als Ganzes der Historizität begriffen ist abstrakt. Historische Museen und Ausstellungen, die sich nicht in der Unendlichkeit des zu Erzählenden verlieren (was durchaus auch vorkommt), schränken ihre Thematik daher zumeist ein, geben sich selbst einen Aufhänger. Das kann etwa sein die Geschichte einer Stadt, für die bestimmte Ereignisse eine Rolle gespielt haben, oder eine Epoche, die für eine Region oder auch Nation maßgeblich war, oder ein spezielles Ereignis, das im Mittelpunkt der Präsentation steht.

Auch wer das Thema Migration im kulturhistorischen Sinne in der Vergangenheit in eine Ausstellung brachte, bemühte sich daher immer, Einschränkungen in der Thematik und einen Aufhänger zu finden. Diese können substantiell sein und sind am leichtesten fassbar, wenn die Präsentation auf historische Fakten beschränkt ist. Deutlich zeigt das die Ausstellungspraxis des Deutschen Historischen Museums in Berlin, das zum Thema »Zuwanderungsland Deutschland« eine Geschichtsaus-

stellung ganz im traditionellen Bedeutungssinn konzipierte: der Schwerpunkt lag hier eindeutig auf historischem Daten- und Faktenmaterial, das in seiner ausschließlichen Präsentation kaum Platz ließ für Analysen zu historischen wie aktuellen sozialen gesellschaftlichen Auswirkungen.

So wurde in der auf zwei Ausstellungsteile getrennten Ausstellung, deren Trennung sich in der räumlichen Aufteilung auf zwei Stockwerke widerspiegelte, den Hugenotten genau so viel Platz zugeteilt, wie den »Migrationen 1500–2005«.²⁴ (vgl. DHM, Hugenotten, online bzw. DHM, Migrationen, online). In diesem Ausstellungsteil räumte man den »Gastarbeitern«, von denen allein zwischen 1955 und 1973 ca. 5,1 Millionen aus acht Anwerbestaaten nach Deutschland kamen, nur wenig mehr Raum ein, als den knapp 1.000 sogenannten Schwabenkindern, die sich wegen der Landarmut im Kaiserreich in den Städten verdingen mussten.

Um diesem Stereotyp der historischen Ausstellung nicht weiter Folge zu leisten, werden für neuere Museen aus Themenbereich der Migration Überlegungen angestellt, die immateriellen Werte in den Mittelpunkt zu stellen. So berichtete etwa Catherine Homo-Lechner auf der Tagung »Migration und Museum« 2004²⁵ von Plänen zur bis heute nicht verwirklichten Dauerausstellung des MCEM (Musée des Civilisations de l'Europa et de la Méditerranée) in Marseille, die heftigst diskutiert werden. Nach jüngst bekanntem Stand lauten die fünf Hauptthemen der 2300 Quadratmeter umfassenden Präsentation: »Der Weg«, zu Aspekten der Mobilität wie Handel und Tourismus, Pilgerfahrt und Migration in ihrer Bedeutung der Mobilität für das Entstehen der euro-mediterranen Zivilisation. »Der Himmel«, zu Transzendenz, Glaubensvorstellungen und Utopien am Beispiel des Paradieses. »Das Wasser«, zu ökologischen, geopolitischen, technologischen und mythologischen Herausforderungen in Verbindung mit diesem Element. »Die Stadt«, zur Art und Weise des gesellschaftlichen Zusammenlebens aufgezeigt anhand von Machtsymbolen. »Männlich – Weiblich«, zum Zusammenleben innerhalb der Familienstruktur und der Konstruktion sozialer Identitäten.²⁶

»Wie aber kann man das Gefühl der Verlorenheit und des Ausgeschlossenenseins oder die Schwierigkeit der Eingliederung nachfühlbar machen, wie die Zeit, in der man auf eine Aufenthaltsgenehmigung wartet, wie die Sprachbarrieren usw.?«, fragt Catherine Homo-Lechner in ihrem Tagungsbeitrag zu Migration und Museum trotz der umfassenden Überlegungen zu den Kernthematiken ihrer Ausstellung.²⁷ Eine Idee des MCEM-Kuratoriums zur Inszenierung solcher abstrakten Dinge ist es, »den Besucher zu ›destabilisieren‹, ihm ein Gefühl von Verlassensein zu vermitteln, egal wie seine persönliche Geschichte ist, seine Anpassungsfähigkeit oder sein Bildungsniveau«.²⁸

Zu diesem Ansatz, der »vielleicht ein wenig aggressiv, provokativ, interaktiv – denn, wie Christian Bromberger sagt, ›dieses Museum soll unbequem sein‹« ist,

merkt sie jedoch passender Weise direkt an, dass diese Zwänge mit einer offenen und einladenden Szenographie unvereinbar scheinen. »Museen, die solche Inszenierungen bereits erprobt haben, kennen die Schwierigkeiten der Durchführung wie Unwilligkeit der Besucher, zu geringe Besucherzahlen, Wegfall des Überraschungseffekts durch Berichte usw.«, muss sie zugeben.²⁹ Und Jürgen Ellermeyer, der ähnlichen Praxen in der Ausstellung »Geteilte Welten – mitgeteilte Welten – miteinander geteilte Welten?« im Museum der Arbeit (MdA) Hamburg 2003/04 erprobt hat³⁰, wird ihr da nur zustimmen können. Denn in solchen Fällen liegt es nicht allein, wie Catherine Homo-Lechner meint, am Szenografen, diese Dinge geschickt umzusetzen sondern vielmehr an der Schwierigkeit, potentiellen BesucherInnen solche unbequemen Erfahrungen bereits als Anreiz auf den Besuch der Ausstellung als prägendes Erlebnis zu präsentieren.

»Wie Bordelle, die man ja zuweilen auch Häuser nennt, sind Museen Orte der Gegenplatzierungen, der Widerlager, in denen Kontrasterlebnisse, Eindrücke von otherness, Be- und Verfremdungsverfahren hergestellt werden können.«³¹

Der Ansatz des MCEM entspricht in seiner Radikalität sicherlich einer Lösung, die Peter Sloterdijk als Umsetzung seiner Idee des Museums als »Schule des Befremdens« gefallen würde, oder auch als »Institution der Xenologie«, wie er es nennt.³² Sloterdijk fordert in seinem Artikel die Abänderung der im deutschen Idealismus gründenden »identitätsphilosophischen Intention« des Museums und will es stattdessen zum Ort des Staunens über das Andere machen, aber auch über das eigene Andere. Denn: »Befremden und Staunen gehören dem Niemandsland, das sich zwischen Erleuchtung, Psychedelik und Methode streckt« und das Museum lade ein zu einem »intelligenten Grenzverkehr mit dem Fremden«. Deshalb sei es, auch das historische und kulturhistorische, per se ein »Museum der inneren Ethnologie.«³³

Die Begriffe ›fremd‹ und ›anders‹, wie auch ›Xenologie‹ und ›Ethnologie‹ werden in diesem Beispiel jedoch nicht als Synonym für ›Fremd- und Andersartiges‹ im Sinne der räumlichen und kulturellen Differenz verwendet. ›Fremdes‹ steht bei Sloterdijk vielmehr für Neues und Unerforschtes, das es sowohl in der Bedeutung der Objekte und ihrer Aussagekraft, wie aber auch in der/m BetrachterIn selbst zu entdecken gibt.

»Fremdheits- und Alteritätserfahrung im Museum zielt (und zielte schon immer) auf Fremdes in einem *weiten* Sinn: das Alte (Fremdgewordene), das Neue (Nochfremde) und das Andere als das Exotische und als das innergesellschaftlich Kuriose, dem etwa zahlreiche Heimatmuseen um 1900 ihre Existenz verdanken«, kommentiert Gottfried Korff den Fremdheitsbegriff Sloterdijks.³⁴

Insbesondere für Migrationsmuseen oder entsprechende Ausstellungen, deren Schwerpunkt nicht auf der Vermittlung kultureller Unterschiede liegen darf, sondern vielmehr diverse Eigenheiten der Thematik vermitteln will, ist der Ansatz des Philosophen und Kulturwissenschaftlers erstrebenswert. Ein neutrales Museum gibt es nämlich nie. Denn, wie Gottfried Korff es ausdrückt: »Das Museum ist nicht immer nur der neutrale, über den Parteien stehende Ort des kulturellen Ausgleichs, des kulturellen Kontrasts und kulturellen Vergleichs, sondern auch der Ort der Konstruktion von *otherness*, von Alterität und Fremdheit.«³⁵

Im 2006 neu eröffneten Musée du Quai Branly in Paris, das trotz der ethnographischen Objektebene explizit kein Völkerkundemuseum – zumindest nicht im herkömmlichen Sinn – sein will, wurde genau dieser Ansatz erprobt: die kulturelle Diversität der Sammlung wird hier als Tatsache präsentiert und nicht thematisiert.³⁶ Was ebenso als Beutekunst und Kolonialwaren gezeigt werden könnte, »zusammengeraubt von Konquistadoren und Kolonisatoren, welche die Trampelpfade für ihre ethnologischen Nachfolger bereiteten«³⁷, unterliegt nach Entscheidung der KuratorInnen in der Ausstellung lediglich dem Duktus der Weltkunst, in der Produkte verschiedener Kulturen Gleichwertigkeit genießen. Ganz bewusst werden aus diesem Grund die Objekte nicht mehr in ethnologischer Tradition aus ihrer Funktion heraus erklärt, sondern wie abstrakte Meisterwerke einer anderen Kunstgeschichte präsentiert. So, aus ihrem Umfeld gerissen, würden sie zum Mysterium erhoben, das zu sein nicht ihre ursprüngliche Intention darstellt, urteilen KritikerInnen über diese Methode.

Einem weiteren Vorwurf, nämlich die »Ethno-Kunst« von der europäischen zu separieren, begegnete das Kuratorium bereits im Vorfeld mit der 2000 erfolgten Eröffnung einer Außenstelle im Louvre, in der dauerhaft 100 außereuropäische Meisterwerke zu sehen sind – die laut BesucherInnenmeinung neben den europäischen Leistungen kultureller Produktion durchaus bestehen können. Ein ursprünglich geplanter direkter Anschluss der Sammlung an den hohen Tempel der Kunst wurde von mehreren Seiten (vor allem vom ehemaligen Direktor Pierre Rosenberg) verhindert. So also beauftragte man den durchaus in Museumsbauten erfahrenen Architekten Jean Nouvel³⁸ mit einem Neubau (Abb. 4). Der Architekt bewies jedoch recht wenig Feingefühl darin, sich der kollektiven Gegenwehr gegen Vorwürfe des Eurozentrismus oder Exotismus entgegen zu stellen.

»Sein undisziplinierter Bricolage-Bau mit fünf verschiedenen Fassaden [...] wirkt wie die Szenografie einer Joseph-Conrad-Verfilmung. [...] Außen hat er stilisierte Baumhütten in seine bemalten Kirchenglasfassaden geschoben und mit dem Gartenarchitekten Gilles Clement eine Art Rokoko-Dschungel angelegt, innen schuf er Scharounsche Raumgrotten, die halb mysteriöse Wunderkammern, halb fröhliche Tropenjahrmärkte abgeben«, urteilte der Zeit-Kritiker Michael Mönninger direkt nach der Eröffnung.³⁹



Abb. 4: Musée du Quai Branly, Detail (modernes Hüttendorf), Foto: Fred Dofour, Zeit-online Bildergalerie, <http://www.zeit.de/online/2006/26/bildergalerie-museum?3>

Dieses massive Außenbild des Museums wett zu machen, dürfte einem Kuratorium sogar mit einer noch so differenzierten Ausstellung schwer fallen. Ausweg bietet hier lediglich intensive Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, wie sie – das ist an der Fülle der Medienberichte abzulesen – in Paris betrieben wird.

Nach Korff's Definition, nach der mit der Musealisierung per se Fremdheit erzeugt wird, wurde das ethnologische Kulturgut vom Kuratorium des Musée des Quai Branly aber auch in der gewählten Präsentationsweise zum Fremden gemacht – hier jedoch alleine durch die Entkontextualisierung und Neubewertung als Kunstwerk, welche den Eindruck von *otherness* bewusst verstärkt. Denn prinzipiell können alle Ausstellungsobjekte – selbst wenn sie nicht zur Kunst erhoben werden – als ›das Besondere‹ typisiert werden. In Kunst-Ausstellungen, wie die Präsentation im Pariser Museum eine ist, wird nach dem Prinzip der Kunst- und Wunderkammern das Eigen- und Einzigartige ausgewählt – und selbst Museen zur Alltagskultur werden sich eingestehen müssen, dass auf viele Stücke ihrer Präsentation diese Zuschreibung zutrifft. Das andere Extrem ist die Auswahl von Massenware, Multiples, um Alltagskultur zu stilisieren. Egal jedoch, welcher Weg gewählt wird: die Fremdheit wird im Zuge der Musealisierung der Objekte quasi mit erzeugt. Nicht umsonst stellt Uwe Nitsche nach intensiver Studie schulhistorischer also alltagskultureller Sammlungen fest: »Wer die

Tür eines Museums betritt, tritt in eine andere Welt der Gegenstände«⁴⁰ und auch Anna Schober stellt fest: »Die Erhaltung und ›Endlagerung‹ eines Gegenstandes in Depots, Archiven und Schausammlungen der Museen ist aber immer auch mit seiner Neubewertung verbunden.«⁴¹ Durch die Umdefinition zum Exponat rückt der Gegenstand in die Ferne, wird ungreifbar – im wahrsten Sinne des Wortes, denn er wird unangreifbar in seinen neuen Status hinter Glas oder Absperrlinien und in seinem ideellen wie auch zumeist finanziellen Wert erhöht. Michael Fehr spricht daher vom »Museum als Ort der Beobachtung Zweiter Ordnung«.⁴² In seiner neuen Eigenschaft als *Semio-phore*, als Zeichenträger, erhält der Gegenstand nämlich lediglich Symbolstatus als Ding, das stellvertretend für Geschichte oder Geschichten steht. Insbesondere in kulturhistorischen Museen wären einzelne dieser Dinge leicht gegen andere Stellvertreter austauschbar. Doch die Auswahl des musealisierten Objekts für eine Sammlung oder eine Präsentation erhöht seine Bedeutung – dem Symbol wird nicht selten die Rolle des Statussymbols für einen bestimmten Themenstrang zugeschrieben.

»Im Zeitalter des Rückzugs beschreibt der Massendandyismus den Lebensumstand eines Mannes, der auf einem Müllhaufen sitzt und lacht. Er muss lachen, weil er genau weiß, worauf er sitzt, er erinnert sich an jedes Ding, das er weggeschmissen hat. Ein einzelnes Objekt könnte ihm noch ein Gefühl entlocken, aber die Summe seiner Erfahrungen mit allen Dingen, aus denen die Welt sich zusammensetzt, nimmt ihm völlig die Lust, noch einmal richtig hinzusehen.«⁴³

Ausstellende nutzen die Rolle des Stellvertreters des Objekts, denn das Objekt ist geduldig. In der Präsentation steht es für Fakten, Themen und eben auch für emotionale Elemente, wie anhand der Beispiele gezeigt wurde. Die Aufgabe für KuratorInnen besteht nun darin, es für das Publikum auch zum Gegenstand der Identifikation zu machen. Dies kann auch in negativer Hinsicht geschehen, indem z.B. Ablehnung provoziert wird. Nach Definition des Kunstpädagogen und Fotografen Max Burchartz in seiner »Schule des Schauens«, sehen die Mensch im Museum nämlich nicht lediglich, sie schauen vielmehr. »Bedeutet Sehen das objektive Feststellen von Merkmalen der Erscheinung der Umwelt durch die Augen, so bezeichnen wir mit Schauen das denkende Erfassen von Gegebenheiten der Erscheinung, als Zeichen für tiefere Zusammenhänge im Sein, für Vorgänge auch des Geschehens, Werdens oder eines Gewesenseins in der Vergangenheit, auf die wir mit der Phantasie von der sichtbaren Erscheinung her zu schließen vermögen.«⁴⁴ »Es geht also darum, die Menschen dazu zu bewegen, sich den dargebotenen Gegenständen – durchaus auf individuelle Weise – zu nähern«, formuliert es Uwe C. Dech in seinem Konzept zum »Sehenlernen im Museum«.⁴⁵

»It is surprising, given the burgeoning of interest in identity in cultural studies, that there has been little discussion and even less research into identity negotiation and construction in heritage. It is even more surprising that this is the case given that it has long been held that heritage has ›an identity-conferring status«⁴⁶

In Themenmuseen, die eine bestimmte Gruppe von Menschen – sei es einer Region, einer Nationalität oder einer Schicksalsgemeinschaft – betreffen, stellt das museale Exponat für das Publikum jedoch mehr dar als Stellvertreter für Fakten, Prozesse oder Emotion zu sein: es wird zum Objekt der Identifikation mit einer bestimmten Region oder Gruppe. Eine umfangreiche repräsentative Studie in Regionalmuseen Schottlands und Englands hatte zum Ergebnis, dass Museen und Galerien ein System der Repräsentation darstellen, in denen mittels Klassifizieren und zur Schau stellen *meaning* produziert wird.⁴⁷ Der Begriff *meaning* steht in diesem Fall nicht allein für die Bedeutung, die das Objekt durch seine museale Präsentation erhält. *Meaning* beschreibt vielmehr den Sinn und die Wichtigkeit, die es für die Identifizierung der Projekt-TeilnehmerInnen ergibt.

Ein Ergebnis der Studie, die bewusst in Museen unterschiedlichen Inhalts (Kunstmuseum, Technikmuseum, historisches Museum, Stadt[teil]museum) ausgeführt wurde, war der hohe Einflussgrad persönlicher Erinnerungen, die sich auf einzelne Objekte beziehen, für die Identifikation mit dem Museum als Ganzem. Dabei war der Erinnerungsstatus, der zu diesem Ergebnis führte, individuell ganz verschieden: primäre Erinnerungswerte, wie etwa die Begegnung mit einem Buch, das einer der Probandinnen in ihrer Schulzeit wichtig war; sekundäre Erinnerungswerte, wie etwa die Möglichkeit, in einem Modell eines Straßenbahnwaggons zu sitzen, von dem der Großvater eines Probanden häufig erzählt hat; medial hergestellte Erinnerungen, wie der Nachbau des historischen Stadtbildes, dessen wahres Aussehen einem Probanden (einem Bewohner der Stadt) durch Fotografien bekannt war, die er in einem Fernsehbeitrag gesehen hatte – diese Objekte oder Inszenierungen waren es, die sich den TeilnehmerInnen am tiefsten einprägten und die sich zum Teil zu ihren Lieblingsexponaten erklärten. Die emotionale Wertigkeit, die das Objekt so für die individuellen BesucherInnen erhielt, bewirkte, dass sein Sinn in der Ausstellung nicht angezweifelt oder in Frage gestellt wurde.

Ein weiteres für das Museum positives Ergebnis hatte die Studie: ein Großteil der ProbandInnen, die das entsprechende Museum vorher noch nie und meist auch wenig andere Museen besucht hatten, gaben an, sich durch den Besuch und ihre Erfahrungen besser mit der Thematik bzw. der Region (Stadt- und Stadtteilmuseum) identifizieren zu können. Die TeilnehmerInnen aus einem sozial schwachen Stadtteil in Glasgow empfanden es zum Teil sogar als eine Ehre, dass ihr Bezirk ein Stadtteilmuseum hat. Diese Angabe machten einige bereits schon vor Beginn

der Studie, zum Teil sogar Menschen, die das Museum noch nie besucht hatten. Das Museum hat damit allein durch sein Bestehen als Monument der Bewahrung in einer flüchtigen Stadtlandschaft den ursprünglichen Gedanken eines Heimat- und Volkskundemuseums erfüllt: Bereits Erzherzog Johann, der eine der ersten strukturierten volkskundlichen Sammlungen in Auftrag gab, betonte zu seiner Stiftung des Museum JOANNEUM in Graz 1811 den Gedanken, regionale und/oder nationale Einheit im Volk durch gemeinsame Herkunft zu schaffen. Daher ließ er alles sammeln, »was in Innerösterreich die Natur, der Zeitwechsel, menschlicher Fleiß und Beharrlichkeit hervorgebracht haben«. ⁴⁸

Die Idee der volkskundlichen Sammlung, die in Graz durchaus einem volksbildnerischen, aufklärerischen Gedanken entsprang und in Deutschland von progressiven antimonarchistischen Strömungen daher weiter getragen wurde ⁴⁹, kippte im 20. Jahrhundert zunehmend ins völkisch-nationalistische. So schrieb 1914 Wilhelm Peßler in der Zeitschrift *Museumskunde* über die wissenschaftlichen Grundlagen eines Volkskundemuseums, das der Erkenntnis des deutschen Wesens dienen sollte, indem es die Merkmale des Deutschtums im Gegensatz zu anderen Völkern zeigt. Besonders wichtig waren ihm dabei die Eigenschaften, die alleine ethnisch und »nicht durch die Umwelt bedingt« sind. ⁵⁰ Im Nationalsozialismus wurde solches Gedankengut, das die Zeitschrift *Museumskunde* die ganze Zeit über mittrug, mit der Einrichtung rasekundlicher Abteilungen auf die Spitze getrieben. Aufgrund des Wissens über derart eindeutige Nutzung zur politischen Instrumentalisierung – so hatte etwa der »volkskundlicher Anschauungsunterricht in den Museen« die Aufgabe »lebendigste Erkenntnis unserer blutsmäßigen Lebensgrundlagen, unserer aus Klima und Scholle erwachsenen Besonderheiten und ihres geschichtlichen Werdens« zu veranschaulichen ⁵¹ – und dem Erfolg ihrer Wirkung ist es beinahe verwunderlich, dass in neuen Studien zur Identifikation der bekannte regionalpolitische und/oder nationalistische Aspekt nicht stärkere Beachtung findet. Denn bereits im 19. Jahrhundert galt lediglich ein Museum zu haben als Ausdruck von Identität für eine Nation, und dieser Gedanke wurde von den lokalen Museen, die in dieser Zeit entstanden, aufgegriffen. ⁵²

»Trough the authority vested in them, museums authenticate and present identities through the presentation of heritage. National museums are implicit in the construction of national identities, and the ways in which they voice or silence difference can reflect and influence contemporary perceptions of identities within the national frame.« ⁵³

Vor diesem Hintergrund stellt sich heute natürlich die Frage, inwieweit ein Kriterium wie nationale Identität in der heutigen Gesellschaft noch eine Rolle spielen kann – von neo-nationalistischen bzw. rassistischen Tendenzen abgesehen. »Many

social theorists have suggested that we are currently living in a period in which the identities of the past are becoming increasingly irrelevant and in which new identities, an new identity formations, are being created«, stellt Sharon MacDonald fest.⁵⁴ Der nationalstaatliche Bezug der Museen, der aus dem 19. Jahrhundert stammt, sei daher generell nicht mehr aufrecht zu erhalten, statuiert die britische Sozialanthropologin. John Urry thematisiert in dieser Diskussion nicht allein die Identität, sondern auch die zunehmende Flexibilisierung und Mobilität und den Begriff der *travelling cultures*, der weit mehr ausdrückt als eine Übersetzung als *Reisekulturen*, sondern darüber hinaus verweist auf den Terminus auf Gesellschaften, die ›durchströmt‹ werden – von Menschen (TouristInnen, MigrantInnen ...) ebenso wie von Bildern (Werbung, Internet ...) wie von Dingen (z.B. Öl-Pipelines): »Wenn wir uns [...] der Gegenwart in jenen ›westlichen‹ Gesellschaften von heute zuwenden, die durch eine ständig steigende Mobilität von Menschen, Ideen und Informationen gekennzeichnet sind, so zeigt sich eine eindeutige Verschiebung in der Konstruktion der Vergangenheit von einer mit einer Aura versehenen Geschichte hin zu einem mit Warencharakter behafteten geschichtlichen Erbe (›heritage‹).«⁵⁵

Bezüglich des *heritage* weist er jedoch darauf hin, dass auch dieses zumeist uneindeutig und oft widersprüchlich sei – je nach seiner Herkunft aus der Gesellschaft. Eine Migrationsausstellung oder ein Museum dieser Thematik daher aus dem traditionellen Kontext der nationalen Historizität heraus aufzubauen, ist aus diesen vielfältigen Gründen per se nicht tragbar.

»By eliding the difference between the museum acting as the voice of the state articulating identity and nationalism with the museum as a public space for opinion and meaning-making, the museum can become a site for public identity discourse and social inclusion«, hofft Fiona McLean aus diesem Grund auf eine modifizierte Wahrnehmung des Museums in der Öffentlichkeit.⁵⁶ Den Themenbereich Migration betreffend, geht Deutschland keinen sichtbaren Schritt in diese Richtung, wie folgende Beispiele der beiden großen Deutschen Geschichtsmuseen zeigen werden. Vielmehr wird hier ein Staat repräsentiert, der 2006 trotz einer eindeutigen Nettoabwanderung (die Zahl der Fortzüge erhöht sich seit 2003 jährlich um mehr als zehn Prozent, während die Zuzüge kaum merklich steigen) und einer Anerkennungsrate von Asylbewerbern von unter einem Prozent ein 40 Mitarbeiter starkes *Gemeinsames Analyse- und Strategiezentrum illegale Migration (GASIM)* einrichtet. Also einen Staat, der zwar nicht Migration weitgehend ablehnt (Binnen-Migration im Zuge des Zwangs zunehmender Flexibilisierung bei der Arbeitsplatzwahl ist durchaus erwünscht), Immigration jedoch weitgehend unmöglich macht und in ihrer historischen Tatsache zum Teil sogar negiert.

So sind in der Repräsentation von MigrantInnen in deutschen Museen und Ausstellungen gewisse Analogien zur Repräsentation von *black people*⁵⁷ in brasiliani-

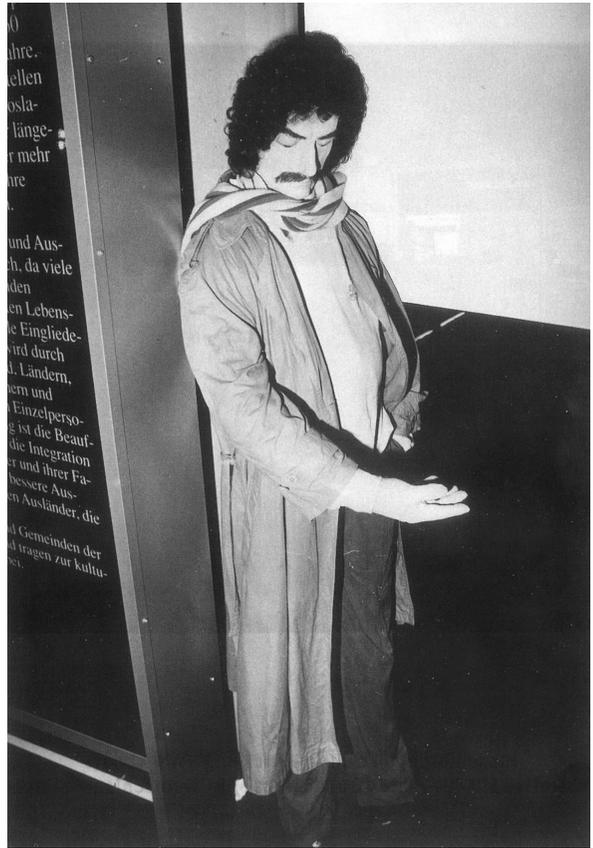


Abb. 5: Inszenierung Gastarbeiter, Abteilung Sozialgeschichte in der Sonderausstellung »40 Jahre Bundesrepublik Deutschland«, Haus der Geschichte Bonn, Foto: Hans-Joachim Klein, in: Klein u. Schäfer: *Inszenierungen*, 67

schen Museen zu beobachten, die Myriam Sepúlveda dos Santos in ihrer Studie zum Aspekt der *race*⁵⁸ festgestellt hat⁵⁹: in ihrer Rolle für die (Sozial-)Geschichte werden MigrantInnen entweder komplett verschwiegen und wenn sie dargestellt werden, dann steht im Mittelpunkt ihre Opferrolle – als Flüchtige ihrer Herkunftsländer oder als ArbeitsmigrantInnen, die auf unterster beruflicher und sozialer Ebene halfen, das deutsche Wirtschaftswunder zu ermöglichen. Beispiele hierfür bieten die beiden großen deutschen Geschichtsmuseen: das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn und das Deutsche Historische Museum in Berlin. Denn auch wenn sich das Haus der Geschichte von solch unreflektierten Darstellungen wie der des »Gastarbeiters« in der Sonderausstellung »40 Jahre Bundesrepublik Deutschland« im Jahr 1989 selbst kritisch distanziert (Abb. 5) – neben stehende Abbildung zeigt deutlich, dass der ›Arbeiter‹ darin vielmehr aussah wie ein Bettler, dessen fremdländische Herkunft durch den dichten schwarz-krausköpfigen Haarwuchs symbolisiert wurde – ein differenziert betrachtetes und mittlerweile durchaus

durch die Geschichtswissenschaft fundiertes Bild der Migration hat bis heute kaum Einzug in die beiden Nationalmuseen gefunden.

Das Deutsche Historische Museum widmete von 22. Oktober 2005 – 12. Februar 2006 in zwei Sonderausstellungen der Thematik »Zuwanderungsland Deutschland«: »Die Hugenotten« und »Migrationen 1500 – 2005«, die beide, zumindest in Ansätzen – 1000 Jahre sind eine (zu) lange Zeitspanne – tragische Schicksale von MigrantInnen widerspiegeln.⁶⁰ Thematiken wie Ablehnung oder Verzögerung von Asyl-Anträgen, Abschiebung (beschönigend auch Rückführung genannt) und Illegalisierung, die für viele MigrantInnen eine große Rolle spielen, kommen in dem kleinen Ausstellungsteil zur jüngsten Migrationsgeschichte kaum zur Sprache. In der an Pfingsten 2006 eröffneten Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums im Berliner Zeughaus wird das Thema Migration dagegen gar nicht erst großartig erwähnt. Dabei hätte mit der Neugestaltung der Ausstellung ein Zeichen gesetzt werden können für die Reaktion einer großen musealen Institution auf den globalisierungsbedingten Wandel in der Geschichtsforschung hin zur *transnational history*. In seiner Rolle als Repräsentationsort für die Gesellschaft, sowie in der Vorbildfunktion für kleinere Museen im (lokal-)historischen Bereich, hätte das DHM sogar auf diese Entwicklung reagieren müssen.

Selbst das Haus der Geschichte, dessen Dauerausstellung lange nicht mehr verändert wurde, reflektiert die Migrationsgeschichte – zumindest die der Arbeitsmigration – auf mehr Raum. Es begnügt sich jedoch seit vielen Jahren damit, das Moped des »millionsten Gastarbeiters« Armando Rodrigues de Sà zu präsentieren – ohne jedoch auf seine tragische Geschichte nach der Rückkehr nach Portugal und den bald darauf folgenden Tod durch einen in Deutschland nicht erkannten Tumor einzugehen.⁶¹

»In each case, the museum has had to address the questions of whose history is being constructed and whose memories are being negotiated by the museum, and ultimately whose voices will be heard and whose will be silenced. By looking at the processes of construction and negotiation and their outcomes, and by recognising the connections, the museum profession will be better able to reconcile these differences.«⁶²

Als Folge ihrer Analyse des nationalen Kunstmuseums und der Nationalbibliothek Brasiliens stellte Myriam Sepúlveda fest, dass kulturelle Leistungen in diesen Institutionen nicht nach dem Gesichtspunkt der *race* bewertet werden und daher nicht sichtbar sei, welcher Herkunft KünstlerInnen oder AutorInnen seien. Für die Repräsentation der *black people* bemängelt Sepúlveda diese Tatsache. »The silence about race in Brazilian national institutions is symptomatic of, and expresses, the idea that

literature and art are universal attributes of the human kind and that they do not depend on cultural or racial traces«, folgert die Autorin.⁶³

Ein solcher Umgang mit bildender Kunst, Kultur und Literatur von MigrantInnen, wie er in den meisten Bibliotheken weltweit selbstverständlich ist (auch Sepúlveda analysierte die National Library) wäre dagegen für die Museen Europas im Sinne der Integration nur wünschenswert. Denn zumeist werden künstlerische Leistungen von allochthonen Menschen weitgehend ignoriert, separiert präsentiert (siehe Musée du Quai Branly) oder mit durchaus positivem Ansatz der Akkulturation zur Hochkunst stilisiert, womit – zumeist unbewusst – wieder rassistische Tendenzen eingenommen werden. Als »Rassismus der Gutmenschen« ließe es sich treffend bezeichnen, was z.B. diverse Märkte oder Ausstellungen zu aktuellem exotischem Kunsthandwerk in Ethnologischen Museen darstellen (der ›Afrika-Markt‹ im Leipziger Zoo soll dezidiert nicht in dieser Kategorie bewertet werden). Dazu kommt – und das erwähnt auch Sepúlvera mit Verweis auf die stark portugiesische Prägung der kunsthistorischen Sammlungen und universitären Lehre – der eurozentristische Blickwinkel, von dem aus die Werke betrachtet und kulturell verortet werden. Dass die Begriffe Kunst und Kultur bzw. der Stellenwert der KünstlerInnen in außereuropäischen Kulturen teils komplett konträren Definitionen unterliegen, soll hier jedoch nicht zur Diskussion gestellt werden.

Einen Aspekt der Musealität erfüllt jedoch das bereits erwähnte Moped des »millionsten Gastarbeiters« im Haus der Geschichte für die Thematik der Arbeitsmigration: aufgrund der großen medialen Präsenz seines Empfanges⁶⁴ und der vielen Interviews, die mit Armando Rodrigues de Sà geführt wurden, verfügt es über ein hohes Maß an kollektivem Erinnerungswert. Als der Mann mit dem Moped wurde er zum Stereotyp für den ›Gastarbeiter‹. Wenn die Thematik zu bebildern war – sei es in Schulbüchern, Film- und Fernsehdokumentationen oder Reportagen – wurde immer wieder zu den gleichen Foto-Motiven des erst etwas perplexen, dann aber freudestrahlenden Portugiesen gegriffen (Abb. 6).

Nicht zuletzt ist er aber auch Identifikationsfigur für viele MigrantInnen selbst. Symbol für die Hoffnungen, die mit dem Arbeitsplatz im fremden Land verbunden wurden, so auch Hoffnung auf ein zumindest in finanzieller Hinsicht besseres Leben (das die meisten sich jedoch im Herkunftsland ausmalten). Außerdem war Rodrigues intelligent und ließ sich gerne interviewen und präsentierte sich vorbildlich für die Fotos, die von ihm gemacht wurden; durchaus also eine Person, auf die man stolz sein konnte. Doch auch Interessensgruppen von MigrantInnen thematisierten seinen Fall wiederholt: ihnen gilt Rodrigues, allerdings nicht das Stereotyp mit dem Moped (für das er übrigens keinen Führerschein besaß), als Beispiel für den Ausgebeuteten, der nicht über seine Rechte aufgeklärt wurde und letztendlich an seinem Schicksal scheitert.



Abb. 6: Ankunft des millionsten Gastarbeiters am 10. September 1964 am Bahnhof Köln-Deutz, Foto: Alfred Koch, mit freundlicher Genehmigung des Fotografen und DOMiT, <http://www.domit.de/seiten/archiv/bildarchiv/bildarchiv-de.html>

Dennoch kann das Moped aus keiner der Betrachtungswarten seine kuratorisch beabsichtigte Funktion erzielen: nämlich stellvertretend für die Geschichte der Arbeitsmigration sein. Als Symbol ist es allerhöchstens Statussymbol für eine Integrationspolitik des ›als ob‹, für ein Willkommensgeschenk an eine der Personen, die viele Deutsche sich in den bereits zwei Jahre später anbrechenden Zeiten wirtschaftlicher Konjunktur wieder zurück in ihre Heimatländer wünschten. Damit reiht es sich ein in die große Masse an musealen Objekten im volkskundlich-kulturhistorischen Bereich, deren Sammlungswert nur ein Ziel hat: Geschichte auf ein Maß von geschichtlichem Erbe zu reduzieren, um damit problemlos und durchaus politisch zielgerichtet ein Medium der Identifikation zu schaffen. Einzelobjekte wie das Moped, selbst wenn sie im kritischen Kontext präsentiert werden, erzeugen beim Publikum einen intentionalen Strang kollektiver Erinnerung.

Letzteres ist nicht per se abzulehnen. Denn auch wenn John Urry fragt: »Es mag nach wie vor Gebäude geben, die den Namen ›Museum‹ tragen, aber sind sie noch dasselbe wie einst? Sind, da Gesellschaften sich nunmehr offenbar auf ganz andere Art und Weise kollektiv erinnern, die scheinbar gleichen Institutionen nicht einem

Wandel unterworfen?«⁶⁵, so bleibt dem musealen Objekt nichts anderes als Semio-phore, Nuophore oder Mentefakt zu sein – und damit wird es immer Interpretation provozieren. Diese mag selbst bei relativ homogenen Gruppen von BesucherInnen nicht dieselbe sein – so stellte Sharon Mcdonalds anhand einer Untersuchung im Londoner Science-Museum etwa fest, dass viele BesucherInnen Verknüpfungen zwischen Gegenständen herstellen, die nicht dazu gedacht sind, verknüpft zu werden; Exponate als normativ begreifen, ohne dass ihnen die Haltung nahegelegt worden wäre und die Ausstellung komplett anders interpretieren, als die KuratorInnen dies beabsichtig hatten⁶⁶ – beeinflussbar bleibt sie doch.

Umso wichtiger ist für ein Museum mit einem diversitären Zielpublikum, wie ein Migrationsmuseum oder eine entsprechende Ausstellung es darstellt, das Sammlungs- bzw. Präsentationskonzept, mit dem es an die Öffentlichkeit tritt. Das Musée du Quai Branly beispielsweise definiert sich eindeutig als Kunstmuseum, als solches war es immer geplant, und es differenziert sich selbst von jedem tradiert ethnologischen Aspekt, womit es der Kritik mit dem oben erwähnten Argument, Kunst sei unabhängig von Kategorien wie *race* und *class*, geschickt Angriffsfläche nimmt. Da es in Paris bisher jedoch der einzige Ort kultureller Identifikation für allochthone Menschen ist, wird es, wie Michael Mönninger beschreibt, »unweigerlich zum *lieu memoire* für völlig disparate Gruppen, die aus denkbar verschiedenen Motiven um Identität und Anerkennung kämpfen: Einwandererkinder, die sich als die ›Eingeborenen der Republik‹ sehen und wie ihre Vorfahren kolonialen Opferstatus reklamieren; Algerien-Nostalgiker und Heimkehrer aus Übersee, welche die Leiden ihrer Vertreibung endlich gewürdigt sehen wollen – vom kollektiven Heimweh, das aus dem ethnologischen Dekor des gehobenen französischen Salons spricht, ganz zu schweigen.«⁶⁷ Das Musée de Quai Branly hat das Glück, dass diese Bürde der nationales Erinnerungskonkurrenz jedoch nicht lange auf ihm lasten wird. Denn Frankreich plant bereits zwei Migrationsmuseen: in Paris soll 2007 im Porte Dorée, dem ehemaligen Museum der Afrikanischen und Ozeanischen Künste, ein nationales Zentrum für die Geschichte der Einwanderung nach Frankreich eröffnen und in dem selben Jahr soll die Dauerausstellung für das oben erwähnte MCEM fertig sein.

»So wie das Museum des 19. Jahrhunderts fremde Kulturen folklorisierte und musealisierte, so muss das Museum des 20. Jahrhunderts eine strikte Musealisierung der europäischen, der eigenen Kulturen betreiben.«⁶⁸ (Brock, zivilisieren)

Die InitiatorInnen des Museums in Paris berufen sich mit der Gründung auf eine Initiative aus Deutschland für ein Migrationsmuseum, die maßgeblich von Interessensgruppen für MigrantInnen und dem Verein DOMiT ausgeht. In Frankreich jedoch

stießen die Museumspläne auf mehr Anerkennung und führten binnen kürzester Zeit zum Planungserfolg. Dagegen gibt es bisher in keinem der deutschsprachigen Länder konkrete Aussichten auf die Einrichtung einer musealen Institution zum Thema Immigration. Eine Schweizer Initiative hat sich, trotz kräftiger Unterstützung durch die SP, auf die Errichtung einer Internetpräsenz und Unterstützung kleinerer Ausstellungen beschränkt und in Deutschland und Österreich setzten Einzelausstellungen, schwerpunktmäßig zu den Jahrestagen der »Gastarbeit«, erste Akzente⁶⁹.

Unabhängig von Land und Veranstalter hatten all diese Ausstellungen eine inhaltliche Gemeinsamkeit: sie erzählen – ebenso wie bereits bestehende Auswanderermuseen – nicht von der Migration an sich, sondern von MigrantInnen. Sie erzählen darüber hinaus auch nicht von einer sich verändernden Gesellschaft im Sinne der *travelling cultures*, sie erzählen von diversen Gruppen, die aber alle ›die anderen‹ sind, bei aller Integration und Toleranz am Ende doch die ›Fremden‹, präsentiert durch fremd(artig)e Ob- und Subjekte.

Eine Ausnahme in der Reihe dieser einseitigen Darstellungen von Migrationsgeschichte bildete die Ausstellung »Neapel – Bochum – Rimini. Arbeiten in Deutschland. Urlaub in Italien«, die von 12.07. – 26.10.2003 in der Zeche Hannover, Bochum, gezeigt wurde (Abb. 7 und 7a).⁷⁰ Wie schon der Titel andeutet, machte sie



Abb. 7: Kaffeeklatsch in der Eisdielen der Ausstellung »Neapel – Bochum – Rimini. Arbeiten in Deutschland. Urlaub in Italien«, Westfälisches Industriemuseum Zeche Hannover in Bochum, Foto: Dietmar Osses, Westfälisches Industriemuseum Dortmund



Abb. 7a: Koffer eines italienischen Arbeitsmigranten in der Ausstellung »Neapel – Bochum – Rimini. Arbeiten in Deutschland. Urlaub in Italien«, Westfälisches Industriemuseum Zeche Hannover in Bochum, Foto: Dietmar Osses, Westfälisches Industriemuseum Dortmund

nicht allein die italienischen »Gastarbeiter«, die bereits in den 1950er Jahren in die Kohlezechen des Ruhrgebiets kamen, zum Thema. In einem weiteren Ausstellungsteil wurde die gleichzeitig einsetzende Reisewelle der Nachkriegs-Deutschen in die Badeorte Norditaliens dokumentiert. Im eigentlichen Mittelpunkt der Ausstellung stand jedoch eine weit über die beiden Schwerpunkte hinaus gehendes Thema: Die Klischees und Vorurteile, sowohl die ankommenden Arbeitskräfte betreffend, wie auch das Urlaubsland Italien. Den KuratorInnen kann nicht der Vorwurf gemacht werden, sie hätten diese Klischees durch die Ausstellung vertieft, denn sie haben sie bewusst in all ihren Formen in einem kritischen Kontext präsentiert und so zum Hauptthema gemacht. So waren etwa aus einem wirklich sensationellen Fundus an Briefen eines italienischen Journalisten gut die Vorurteile der Deutschen gegen die als erste ausländische Arbeitskräfte gerufenen Italiener⁷¹ als unzuverlässig (hier spiegelte sich durchaus noch die Skepsis wegen des Wechsels von Italien auf die Seite der Alliierten 1943 wieder), schlampig, schmutzig und kriminell (insbesondere den Mafia-verdächtigen Süd-Italienern gegenüber), schnell aufbrausend und kommu-

nistisch. Die Filmplakate, Schallplatten und touristische Souvenirs dagegen sprechen vom *Dolce Vita* im neu entdeckten Urlaubsland, das die zunächst skeptischen Deutschen dort entdeckt hatten, von der Lässigkeit der Italiener, ihrem Charme und ihrem beispielhaften Stil in Bekleidungsfragen.

Von der aktuellen Situation, in der die positiven Urlaubsklischees noch immer Bestand haben und andererseits die relativ schlechte Integration von italienischstämmigen Menschen zweiter und dritter Generation bemängelt wird (z.B. sind Kinder in Gymnasien selbst im Vergleich zu türkisch-stämmigen unter- und in Sonderschulen überrepräsentiert), war in der Zeche Zollverein jedoch nicht die Rede. Insofern wurde zwar der Aspekt der Fremdheit in der Ausstellung gut umgangen, indem die Zuschreibung dessen, wer wo fremd ist, durch die Zweiteilung in Relation gesetzt wurde. Fremdheit wurde so in ihrer soziologischen Definition als relationaler Begriff dargestellt, »dessen Bedeutung sich nur dann voll erschließt, wenn man seine eigenen Anteile in diesem Beziehungsverhältnis mit zu berücksichtigen vermag.«⁷² Doch selbst diese Relation wurde nur in historischer Perspektive des in der Ausstellung behandelten Reise- und Migrationszeitraumes der 1950er und 60er-Jahre dargestellt.

Die sich daraus ergebene Problematik fand dagegen weder in historischer noch in aktueller Beschreibung ihren Raum. Für die geschichtswissenschaftliche Aufarbeitung beider Themen, die in vielen Teilen durch die Präsentation erst angeregt wurde, war sie dennoch ein Meilenstein – wenn auch ein relativ leicht zu konsumierender. Letzteres mag durchaus der Grund dafür gewesen sein, weshalb die Ausstellung, die ursprünglich rein als Sonderausstellung für die Zeche Hannover konzipiert war, von einigen Institutionen in Deutschland und Italien als Wanderausstellung angefragt wurde. Den mehrmals geäußerten Wunsch, nur den Tourismus-Teil, also nur den humorvoll-unterhaltsamen Teil (der maßgeblich auf einem hervorragenden und sicherlich in dieser Qualität nur schwerlich auffindbaren Urlaubs-Foto-Tagebuch basierte) der Ausstellung zu übernehmen, gaben die KuratorInnen (Dietmar Osses, Leiter der Zeche Hannover, und Anke Asfur, Wissenschaftliche Mitarbeiterin) jedoch nicht nach.

»Nach dem Fremden sehnt man sich, vor dem Fremden scheut man aber auch zurück. Das Fremde kann Ängste, ja Abscheu einflößen und doch faszinieren; es hat etwas vom Heiligen, das fasziniert und Furcht einflößt, die dann – beim Heiligen – ›Ehrfurcht‹ werden soll! Und die Ungeheuer sind ja auch in der Regel gefallene Abkömmlinge von Göttern; oft sind sie deren Lieblinge gewesen.«⁷³

Die These des Soziologen Dieter Claessens wird durch die einseitigen Anfragen bestätigt: alles Fremde – bezeichnend für der, die, das Fremde; also fremd(artige)

Menschen, Länder oder Landstriche und unbekannte Objekte – besitzt große Attraktivität. Die hat ihre Grenzen jedoch dort, wo von Seiten der BetrachterInnen die persönlichen Grenzen gesteckt werden; und das geschieht individuell sehr unterschiedlich. Grundsätzlich beginnt das Fremde dort, wo der persönliche Radius der Lebenswirklichkeit eines Menschen endet. Je nach Sozialisation und Bildungsstand und daraus folgender Aufgeschlossenheit oder auch Befindlichkeit kann diese schon der Fall sein bei allem, was außerhalb des eigenen physischen Körpers liegt und sich sowohl physisch als auch räumlich ausweiten auf die eigene Familie, einen Ort, ein Land oder einen Kontinent. Abhängig ist dies auch vom Verhalten des Fremden, wie Georg Simmel bereits 1908 im Abschnitt »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft« seiner Aufsatzsammlung »Soziologie« erkannte. Er führt darin aus, dass die Raumfrage mit dem Fremden nicht so sehr deshalb zusammen hängt, weil er »heute kommt und morgen geht«, er damit »raumfremd« ist, sondern weil er »heute kommt und morgen bleibt – sozusagen der potentiell Wandernde, der, obgleich er nicht weiter gezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.« Damit trage er in den (lokalen und sozialen) Raum Qualitäten hinein, die aus ihm nicht stammen und stammen können.⁷⁴

Im Sinne der Zugänge von Korff und Fehr ist eine Präsentation des Fremden im Museum oder einer Ausstellung eine ideale Lösung, um das Fremde außerhalb der persönlichen Grenzen der BetrachterInnen zu halten. Zwar wird es von KuratorInnen in einen physischen Raum hinein getragen, doch behält es darin seine *Alterität*, seine *otherness*. Es findet Einzug in den sozialen Raum einer Gesellschaft, in dem es medial reflektiert werden kann, jedoch berührt es nicht das soziale Umfeld. BesucherInnen können positive wie negative Reizwerte des Fremden auf sich wirken lassen, sich evtl. auch tiefgehend damit auseinander setzen. Wehren sich BesucherInnen aber gegen die didaktischen Ansprüche des Kuratoriums, können sie alles Fremde am Ausgang hinter sich lassen.

Im Museum werden BesucherInnen damit zu VoyeurInnen des Fremden – und das können sie auch völlig ungeniert. Denn das Fremde ist das geduldige Objekt, es wehrt sich nicht. Wird der Themenbereich Migration entkontextualisiert dargestellt, also als Phänomen präsentiert ohne in eine (nationale) Geschichte eingebunden zu sein, so wird sie für BetrachterInnen auch immer als fremdes historisches Ereignis wahrgenommen werden. In Ausstellungen, die sich allein dem historischen Prozess der Migration widmen, ist daher ein gewisser voyeuristischer Exotismus kaum zu vermeiden – und das auch bei durchaus positiver Wertung der Migration. Selbst in einer Ausstellung wie »Projekt Migration«, deren politisch sehr bewusstes Kuratorium sich diesem Vorwurf gewiss mit Händen und Füßen und vor allen Dingen Worten erwehren würde, ist dieses Phänomen eingetreten: Neben den künstlerischen Arbeiten, von denen einige am Anfang des Textes genauer beschrieben wurden, rekrutiert sich



Abb. 8: Erik-Jan Ouwerkerk Trabantfabrik in Zwickau (Teil einer Serie), gezeigt in der Ausstellung »Projekt Migration«, mit freundlicher Genehmigung des Fotografen und DOMiT, <http://www.domit.de/seiten/archiv/bildarchiv/bildarchiv-de.html>

der visuelle Teil der Ausstellung hauptsächlich aus Fotografien, die großteils aus dem DOMiT-Archiv stammen. Darunter finden sich, vor allen Dingen was die Abbildungen im Katalog angeht, auffallend viele und der Verhältnismäßigkeit der Anzahl der Anwerbungen nicht angemessene, Bilder von mosambiquanischen VertragsarbeiterInnen in der DDR (Abb. 8). Deren Äußeres macht sie deutlich als Farbige mit afrikanischen Wurzeln erkennbar und prädestiniert sie somit für positive Zuschreibungen einer popkulturell sozialisierten und geprägten tendenziell linkspolitischen Kulturwissenschaft und Medienrezeption, in der trotz der Zunahmen von rassistischen und sexistischen Inhalten in »schwarzen« Musikrichtungen wie im HipHop häufig immer noch das Bild des »immerguten weil aus der Unterdrückung aufschreienden oder vor ihr flüchtenden Negers« gepflegt wird.⁷⁵ Auch ideell kommen sie einer linkspolitischen Vorstellung des guten Menschen näher, zumal die meisten dieser Menschen sozialistisch sozialisiert sind und daher nicht vornehmlich religiös geprägt, im Gegensatz zu z.B. den MigrantInnen aus Italien, die als extrem katholisch gelten, oder der Türkei, bei denen es sich zum größten Teil um Muslime handelt. Vornehmlich zeichnen sie sich für das Ausstellungspublikum jedoch dadurch aus, dass ihre Hautfarbe dunkel und ihre Haare kraus genug sind, um, im Gegensatz zu dem erwähnten Gastarbeiter in der »40 Jahre BRD«-Ausstellung, eindeutig als MigrantInnen erkannt zu werden – als die Fremden in der Ausstellung und die Fremden im Land.

»If museums are to respond appropriately and to engender difference rather than to subsume difference, then it is essential that we continue to investigate the ways in which national identity is constructed and negotiated in museums.«⁷⁶

Wer also Migrationsgeschichte reflektiert darstellen will, der kommt nicht umhin, sie aus dem Ansatz der transnationalen Geschichte heraus zu präsentieren. Nicht zuletzt, um neue und aus der aktuellen Situation in einer globalisierten Welt notwendig gewordene Formen der Geschichtsschreibung im Sinne des Bildungsauftrags der Museen einer großen Öffentlichkeit als Maßstab für die persönliche Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu vermitteln. Denn »es ist die jeweilige personale und soziale Identität, die erst die Fremdartigkeit des Anderen hervorruft,« wie Ortfried Schöffner schreibt.⁷⁷ So lange große nationale Museen wie das DHM und das Haus der Geschichte in Deutschland als Bildungsinstitutionen, die sie darstellen, weiterhin den Mythos einer homogenen Gesellschaft aufrecht erhalten, kann von der Bevölkerung, die als potentiell Publikum in Betracht gezogen werden muss, kaum ein reflektierteres Geschichts- und Gegenwartsverständnis erwartet werden. Das Team internationaler WissenschaftlerInnen aus den Bereichen Soziologie, Museologie, Cultural Studies und Stadtplanung, das die Konferenzreihe »NaMu, Making of National Museums«⁷⁸ organisiert, bringt es klar auf den Punkt, wenn es

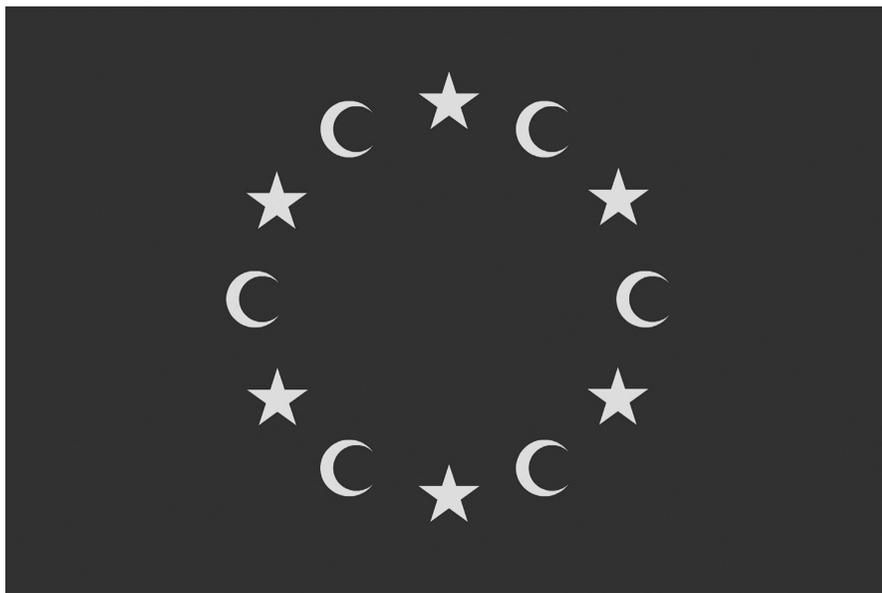


Abb. 9: Myriam Thyès: Schlussbild der Animation EU 2020?, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin, <http://www.thyes.com/political-symbols.html>

gleich im einführenden Text auf der Website schreibt: »Museums must abandon monolithic visions of history.« Und die in Deutschland lebende schweizerisch/luxemburgische Künstlerin Myriam Thyès zeigt am Beispiel ihrer Flaggen-Metamorphose *EU 2020?* (Abb. 9) in visuell ebenso deutlicher wie humorvoller Weise, wie sogar mit angstbeladenen Zukunftsvisionen bezüglich Immigration auf unkomplizierte Art umgegangen werden kann.

Anmerkungen

- 1 Kölnischer Kunstverein u.a., Hg., Projekt Migration – Ausstellungsführer, Köln 2005, 216f.
- 2 Migration, die, in: Brockhaus Studienausgabe, Band 14, Leipzig u. Mannheim 2001, 617.
- 3 Migration in Brockhaus, wie Anm. 2.
- 4 Jean Baudrillard, Die fatalen Strategien, München 1991, 31.
- 5 Vgl. Wolfgang Pomrehn, Globale Mobilität, in: Telepolis vom 12.06.06, <http://www.heise.de/bin/tpl/issue/r4/artikel/22/22852/1.html> (12.06.2006).
- 6 DOMiT-Archiv: <http://www.domit.de/seiten/archiv/archiv-de.html> (17.11.2006).
- 7 DOMiT, Ausstellung »Fremde Heimat«: http://www.domit.de/seiten/ausstellungen/fremde_heimat_essen/fremde_heimat_essen-de.html (12.11.2006).
- 8 Projekt Migration: <http://www.projektmigration.de> (12.11.2006).
- 9 Cato, nach: Ralf Hanselle, Das Gedächtnis der Dinge, in: Freitag vom 25.01.2002.
- 10 Klaus Jürgen Bade im Vortrag Wissenschaftszentrum Berlin, 27.09.2002.
- 11 migration-audio-archiv: <http://www.migration-audio-archiv.de> (17.07.2006).
- 12 Vgl. beispielsweise die Sonderseiten zum ersten Integrationsgipfel in Deutschland, Süddeutsche Zeitung vom 14.07.2006, 6f.
- 13 migration-audio-archiv, wie Anm. 11.
- 14 Vgl. Krystzof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.
- 15 Ebd., 42.
- 16 Gottfried Korff, Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren, in: ders., Museumsdinge. deponieren – exponieren, Köln, Weimar u. Wien 2002, 172.
- 17 Ernst Schlee, Das volkscundliche Museum als Herausforderung, in: Zeitschrift für Volkskunde 66 (1970), 69.
- 18 Aleida Assmann, Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses, in: Hartmut Böhme u. Klaus R. Scherpe, Hg., Literatur und Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 1996, 99.
- 19 Sabine Offe, Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin u. Wien 2000, 24.
- 20 Jean Baudrillard, Das System der Dinge, Frankfurt 2001, 111.
- 21 Vgl. Mieke Bal, Double Exposures. The subject of the cultural analysis, London u. New York 1996, 16.
- 22 Anna Schober, Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen, Wien 1994, 19.
- 23 Vgl. Bal, Exposures, wie Anm. 21, 16.
- 24 Vgl. Deutsches Historisches Museum (DHM) Berlin, Sonderausstellung »Hugenotten«: <http://www.dhm.de/ausstellungen/zuwanderungsland-deutschland/hugenotten/index.html> (19.12.2006); Deutsches Historisches Museum (DHM) Berlin, Sonderausstellung »Migrationen 1500 – 2005«: <http://www.dhm.de/ausstellungen/zuwanderungsland-deutschland/migrationen/index.html> (19.12.2006).
- 25 16. Tagung der Arbeitsgruppe Sachkulturforschung und Museum in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Ulm, Donaueschwäbisches Zentralmuseum, 07. – 09.10.2004.
- 26 Vgl. Catherine Homo-Lechner, Wie kann ein Museum Migration vermitteln?, in: Henrike Hampe, Hg., Migration und Museum. Neue Ansätze in der Museumspraxis, Münster 2005, 65f.

- 27 Ebd., 67.
- 28 Als Vorschläge bringt C. Homo-Lechner hier an: Der Besucher muss ein Formular in einer Sprache ausfüllen, die nicht die seine ist; er muss sich in eine Warteschlange einreihen; er wird mit unverständlichen Gesten konfrontiert; er wird von fremdländischen Aufsichtspersonen empfangen, die eine fast oder völlig unverständliche Sprache sprechen; seine Aussprache wird korrigiert; Identitätskontrollen werden durchgeführt; der Besucher muss seine Identität preisgeben und die Herkunft seines Familiennamens erläutern; er muss die geographische Verbreitung der letzten Generation seiner Familie darlegen – dadurch wird er an sein Herkunftsland erinnert und Heimweh erzeugt (die Nähe zum nationalsozialistischen Ahnenpass dieser Praxis ist dem Kuratorium durchaus bewusst, so könne jedoch auch der Sinn einer Abstammungsauffassung nach den Kriterien Blut und Boden in Frage gestellt werden). Vgl. ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Museum der Arbeit, Hamburg, Sonderausstellung »Geteilte Welten«: <http://www.museum-der-arbeit.de/Sonder/GeteilteWelten> (07.11.2006).
- 31 Gottfried Korff, Fremde (der, die, das) und das Museum, in: ders., Museumsdinge, wie Anm. 16, 148.
- 32 Peter Sloterdijk, Museum. Schule des Befremdens, in: Magazin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 17.03.1989.
- 33 Ebd.
- 34 Korff, Speicher, wie Anm. 16, 169 (Kursivierung im Original).
- 35 Ders., Fremde, wie Anm. 31, 152 (Kursivierung im Original).
- 36 Die Idee der Interkulturalität in der Kunstaussstellung ist nicht mit dem Musée du Quai Branly geboren worden – auch wenn das die Pressemeldungen glauben machen. Bereits 1997 eröffneten in der als Museum für britische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts etablierten Cartwright Hall Gallery im englischen Bradford die »Transcultural Galleries«, die Kunst des indischen Sub-Kontinents und Süd-Asien innerhalb der Dauerausstellung präsentieren, um die kulturellen Errungenschaften eines großen Bevölkerungsteils, nämlich der indisch-pakistanischen Community, zu repräsentieren. Nachdem Bradford u.a. durch die erste öffentliche Verbrennung von Salman Rushdie's Satanischen Versen traurige Berühmtheit erlangt hatte, wurde auf diesem Weg versucht, einen Kommunikator für bessere Integration herzustellen. Derzeit beteiligt sich die Gallery im »Moving Minds«-Integrationsprojekt: <http://www.moveyourmind.org.uk> (01.08.2006).
- 37 Michael Mönninger, ein Schauhaus für die ganze Welt, in: Die Zeit vom 22.06.2006, http://www.zeit.de/2006/26/ParisV-lkerkundem_?page=all (18.01.2007).
- 38 Vgl. http://www.nextroom.at/actor_project.php?actor_id=3927&kind_id=1.
- 39 Mönninger, Schauhaus, wie Anm. 37.
- 40 Uwe M. Nitsche, Von Versuchen, aus einer schulgeschichtlichen Sammlung einen pädagogischen Ort zu machen, in: Mitteilungen & Materialien. Arbeitsgruppe Pädagogische Museen e.V. 36/1991, 16.
- 41 Schober, Geschichten, wie Anm. 22, 11.
- 42 Michael Fehr, Das Museum als Ort der Beobachtung Zweiter Ordnung, in: Rosemarie Beier, Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt u. New York 2000, 149–165.
- 43 Camille de Toledo, Goodbye Tristesse, Berlin 2005, 70.
- 44 Max Burchartz, Die Schule des Schauens, München 1962, 10.
- 45 Uwe Christian Dech, Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten, Bielefeld 2003, 12.
- 46 Fiona McLean, Introducing: Heritage as an Identity, in: International Journal of Heritage Studies 12/1 (2006), 3; mit Bezug auf John Urry, Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit?, in: Rosemarie Beier de Haan, Hg., Geschichtskultur in der zweiten Moderne, Frankfurt u. New York 2000, 61.
- 47 Vgl. Fiona McLean u. Andrew Newman, The Impact of Museums upon Identity, in: International Journal of Heritage Studies 12 Nr. 1, London 2006, 57.
- 48 Nach Herman Heimpel, Über Organisationsformen historischer Forschung in Deutschland, in: Historische Zeitschrift 189 (1959), 192.
- 49 Als einer der ersten Gründer eines explizit volkskundlichen Museums in Deutschland gilt z.B. Rudolf Virchow (1821–1902), Pathologe und Mitbegründer der Fortschrittspartei.

- 50 Vgl. Wilhelm Pefßler, Die wissenschaftlichen Grundlagen für ein deutsches Volkskunstmuseum, in: Museumskunde X (1914), 181–206.
- 51 Fuglsang, nach Carla Elisabeth Döring, Das kulturgeschichtliche Museum. Geschichte einer Institution und Möglichkeiten des Selbstverständnisses, dargestellt am Beispiel »Heimatmuseum«, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Frankfurt 1977, 72.
- 52 Vgl. Sharon Macdonald, Museums, national, postnational and transcultural identities, in: Museum and society 1/1 (2003), 1–16: <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/mands1.pdf> (27.07.2006), 3 u. Gottfried Fliedl, Die Pyramide des Louvre, in: Karl Stocker u. Wolfgang Muchitsch, Sammeln (= Museum zum Quadrat 18), Wien 2006, 71–149.
- 53 McLean, Heritage, wie Anm. 46, 1.
- 54 Macdonald, Museums, wie Anm. 52, 1.
- 55 Urry, Gesellschaften, wie Anm. 46, 30f. (Markierungen im Original).
- 56 McLean, Heritage, wie Anm. 46, 2.
- 57 Der Begriff *black people* wird hier im Original verwendet, da die Übersetzung *Schwarze* aus Gründen des Rassismus nicht tragbar ist, die – meist hispano-brasilianischen – *white people* Brasiliens in Europa jedoch auch der hiesigen Entsprechung des Begriffs *Farbige* unterliegen.
- 58 Der Begriff *race* wird ebenfalls im Original verwendet, da er aufgrund der historischen Prägung des deutschsprachigen Begriffs *Rasse* nicht in dieser Weise übersetzt werden kann.
- 59 Myriam Sepúlveda dos Santos, Representations of black people in Brazilian museums, in: Museum and society 3/1 (2005), 51–65: <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/guestedit.pdf> (27.07.2006).
- 60 DHM, Hugenotten, wie Anm. 24; DHM, Migrationen, wie Anm. 24.
- 61 Vgl. Jan Motte u.a., Der millionste Gastarbeiter, das Moped und die bundesdeutsche Einwanderungsgesellschaft, <http://www.angekommen.com/iberer/Mio/millionster.html> (02.08.2006), mit Verweis auf: Alexandra Ventura, Biografie Armando Rodrigues de Sá: <http://www.angekommen.com/iberer/Mio/bio3.pdf> (02.08.2006).
- 62 McLean, Heritage, wie Anm. 46, 1.
- 63 Sepúlveda, Representations, wie Anm. 59, 55.
- 64 Vgl. Motte u.a., Gastarbeiter, wie Anm. 61.
- 65 Urry, Gesellschaften, wie Anm. 46, 30.
- 66 Vgl. Sharon Macdonald, Consuming Science. Public Knowledge an the Dispersed Politics of Reception among Museum Visitors, in: Media, Culture and Society 17 (1995), 21.
- 67 Mönninger, Schauhaus, wie Anm. 37.
- 68 Bazon Brock, Die Kultur zivilisieren, in: Der Spiegel 16 (1995), 216f.
- 69 Eine Dokumentation zu Ausstellungen in Deutschland findet sich unter www.domit.de, in Österreich veranstaltete z.B. 2003 die »Initiative Minderheiten« mit »lange Zeit in Österreich« eine Ausstellung in den Wiener Bibliotheken und 2004 das Wien-Museum (ebenfalls kuratiert von der »Initiative Minderheiten«) mit »Gastarbajteri« einen Ausstellung mit umfangreichem Begleitprogramm zu »40 Jahre Arbeitsmigration«.
- 70 Neapel, Bochum, Rimini: <http://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/S/hannover/Italien> (29.11.2006).
- 71 Die exklusiv männliche Form ist in diesem Fall bewußt gewählt, da es sich bei den ersten Gastarbeitern aus Italien ausschließlich im Männer handelte.
- 72 Ortfried Schöffner, Modi des Fremderlebens, in: ders., Hg., Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung, Opladen 1991, 12.
- 73 Dieter Claessens, Das Fremde, Fremdheit und Identität, in: Schöffner, Fremde, wie Anm. 72, 47.
- 74 Vgl. Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin 1908.
- 75 Auf die Diskussionen, die in diesem Zusammenhang vor allen Dingen mit Bezug auf HipHop-Kultur geführt werden, soll hier nicht weiter eingegangen werden. Bei Interesse sei verwiesen auf Musikmedien oder kulturwissenschaftliche Foren wie z.B. »HipHop meets Academia« <http://www.tu-chemnitz.de/phil/medkom/hiphop/index.php>.
- 76 McLean, Heritage, wie Anm. 46, 3.
- 77 Schöffner, Modi, wie Anm. 72, 12.
- 78 NaMu: <http://www.namu.se/> (18.01.2007).