

IMIS-BEITRÄGE

Heft 51/2017

Herausgeber:
Vorstand des Instituts für Migrationsforschung
und Interkulturelle Studien (IMIS)
der Universität Osnabrück

Geschäftsführend:
Jochen Oltmer

Wissenschaftlicher Beirat:
Leo Lucassen, Werner Schiffauer, Thomas Straubhaar,
Dietrich Thränhardt, Andreas Wimmer

Redaktion:
Jutta Tiemeyer

Institut für Migrationsforschung
und Interkulturelle Studien (IMIS)
Universität Osnabrück
D-49069 Osnabrück
Tel.: ++49 (0)541 969 4384
Fax: ++49 (0)541 969 4380
E-Mail: imis@uni-osnabrueck.de
Internet: <http://www.imis.uni-osnabrueck.de>

Eingesandte Manuskripte prüfen vom Wissenschaftlichen Beirat
und vom Vorstand des IMIS benannte Gutachterinnen und Gutachter

November 2017
Herstellung: Steinbacher Druck
ISBN 978-3-9803401-9-9
ISSN 0949-4723

THEMENHEFT

**Marcel Berlinghoff, Christoph Rass
und Melanie Ulz**

Die Szenographie der Migration

Geschichte. Praxis. Zukunft

Inhalt

<i>Marcel Berlinghoff, Christoph Rass und Melanie Ulz</i> Einleitung: Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft....	7
<i>Marie Toepper</i> Temporäre Ausstellungen als Triebkräfte der Musealisierung von Migration in Deutschland seit 1990	17
<i>Burcu Dogramaci</i> Migration findet Stadt(museum) – Repräsentationen von Einwanderungs- geschichte. Mit einem Exkurs zu Orhan Pamuks ›Museum der Unschuld‹....	43
<i>Natalie Bayer und Marie Fröhlich</i> Movements of Migration. Verunsichtbarte Geschichten ausstellen	63
<i>Verena Sauermann, Veronika Settele und Dirk Rupnow</i> ›Hall in Bewegung‹. Ein kleinstädtisches Ausstellungsprojekt im österreichischen Jubiläumsjahr 2014.....	81
<i>Ingrid Wölk</i> ›Bochum – das fremde und das eigene‹. Revision einer stadtgeschichtlichen Ausstellung zu Migration und Fremdheit	103
<i>Thorsten Heese</i> Glokalgeschichte ins Museum! Kann/muss Stadtgeschichte heute als lokale Weltgeschichte ausgestellt werden?.....	127
<i>Dorothee Barth und Wolfgang Martin Stroh</i> Migration im Gedächtnis der Musik	153
<i>Aslıgül Aysel</i> Objekte der Migration. Überlegungen zu einer Sammlungsorganisation	173
<i>Tim Wolfgarten</i> Ausstellungen mit Bildern lesen – eine formalgestalterische Perspektive auf die Szenographie der Migration.....	193

Sandra Vacca

Auf der Suche nach Expert_innen der Migration:
Wissenstransfers und Konzepte partizipativer Ausstellungsgestaltung
in Deutschland und Großbritannien..... 219

Regina Wonisch

Partizipative Museumsprojekte in der Migrationsgesellschaft –
eine kritische Bilanz 245

Aslıgül Aysel und Katarzyna Nogueira

Geschichte von unten? Zur Theorie und Praxis
musealer Zeitzeugenschaft in Migrationsausstellungen 263

Simone Blaschka-Eick

Wie entsteht Verbundenheit? Migrationsgeschichte als nationales
und familiäres Narrativ im Deutschen Auswandererhaus 277

Robert Fuchs und Arnd Kolb

Am Ende des Hindernisparcours? Neue Zeiten und neue Konzepte
für ein ›zentrales Migrationsmuseum‹ in der Migrationsgesellschaft..... 291

Die Autorinnen und Autoren..... 309

Marcel Berlinghoff, Christoph Rass und Melanie Ulz

Einleitung: Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft

Im Januar 1975 zeigte die ›Neue Gesellschaft für bildende Kunst‹ (NGBK) in Berlin die Ausstellung ›Gastarbeiter – Fremdarbeiter‹ von Vlassis Caniaris.¹ Der griechische Gegenwartskünstler, der sich ab 1973 als DAAD-Stipendiat in Deutschland aufhielt, befasste sich als einer der ersten Künstler_innen in Deutschland mit der Situation derjenigen Migrant_innen, die zu dieser Zeit ›Gastarbeiter‹ genannt wurden.² Caniaris' dreidimensionale Materialassemblagen reflektieren die Alltagskultur und Warenästhetik eines migrantisch geprägten Milieus der 1970er Jahre in Form von begehbaren *Environments*. Die in diesem Rahmen durch eine explizite Kopf- oder Gesichtslosigkeit gekennzeichneten Skulpturen repräsentieren keine individuellen Personen, sondern charakterisieren Typen. Gemeinsam ist vielen Figuren die Sichtbarkeit der prekären Situation als Arbeitskraft auf Abruf. Die Lebenswelt dieser ›Gastarbeiter‹ ist durch Armut und Provisorien geprägt: Abfallprodukte, wackelige Konstruktionen, halb ausgepackte Kartons; daneben aber auch das liebevoll gebastelte Kinderspielzeug, das den Wunsch nach einer besseren Zukunft transportiert.

Der Koffer als Zeichen des Temporären ist allgegenwärtig. Eine Installation zeigt mehrere Personen mit Gepäck, die an einem Bahnsteig zu warten scheinen. Auf dem Boden ist die Kreidezeichnung eines Hüpfspiels aufgemalt, das statt der Kästchen »Himmel« und »Hölle« die Felder »Ausländerpolizei«, »Wohnsituation«, »Akkordarbeit« oder »Konsulate« anbietet.³ Das

1 Lothar Romain/Karl Ruhrberg/Marios Nikolidakos, Vlassis Caniaris: Gastarbeiter – Fremdarbeiter, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1975. Die Installation ›Himmel und Hölle‹ war im Jahr 2017 als Teil der documenta 14 in Kassel in der Ausstellung des Griechischen Nationalmuseums für zeitgenössische Kunst (EMST) im Friedericianum zu sehen.

2 Zu Migration als Thema der bildenden Kunst der 1970er Jahre siehe Kea Wienand, Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960–1990, Bielefeld 2015, S. 283–306.

3 Vlassis Caniaris, Himmel und Hölle, 1974, Objektarrangement, 175 x 500 x 600 cm, abgebildet in: Michael Fehr/Vlassis Caniaris, Konkreter Realismus. Skizze einer künstlerischen

in Gestalt eines Kinderspiels aufscheinende westdeutsche Migrationsregime entpuppt sich als existentieller Balanceakt, der die Betroffenen zu unschlüssig Verharrenden macht. Caniaris gelingt es auf diese Weise, anhand alltagskultureller Objekte – wie dem Koffer – zugleich die mentalen Bilder, die Innen- und Außensicht von Arbeitsmigration, sichtbar zu machen. Das gesellschaftskritische Anliegen der Ausstellung wird auch anhand des Katalogs deutlich, in dem einleitend auf die soziale und rechtliche Situation der ›Gastarbeiter‹ hingewiesen wird.⁴

Mit dieser frühen Spurensicherung verfolgte Caniaris das Ziel, »eine Gruppe von Menschen zu beobachten: zunächst in ihrem Herkunftsland und dann über einen längeren Zeitraum in dem neuen Land, in das sie zum Arbeiten gekommen waren, und zwar mit allem, was dieses Problem beinhaltet: Realitäten, Träume, Bedingungen und Perspektiven«.⁵

Im Dezember 2014 eröffnete das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, einer der zentralen Orte musealer Identitätsproduktion, die Ausstellung ›Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland‹.⁶ Die Skulptur ›Der Ausländer‹ (1990) von Guido Messer begrüßte die Besucher_innen im Eingangsbereich. Sie zeigt einen Mann mit einem Reisekoffer, offenbar auf einem Bahnsteig ankommend, und wird vielfach verstanden als Repräsentation der ›Gastarbeiter‹-Generation, die von den 1950er bis in die 1970er Jahre nach Deutschland kam – und einwanderte.⁷ Im letzten Raum versammelt die Schau heterogene Exponate aus der Gegenwart der deutschen Migrationsgesellschaft. Darunter findet sich auch die ›Kofferbombe‹ der ›Sauerlandzelle‹, jene Mitglieder der ›Islamischen Jihad Union‹, die 2010 wegen des Versuches, einen Sprengstoffanschlag auf den Hauptbahnhof von Bonn zu verüben, zu Haftstrafen verurteilt wurden.⁸ Diese Musealisierung der ›Kofferbombe‹ verknüpft den Koffer mit der Gefahr durch Terrorismus

Strategie. Werkverzeichnis 1952–1983, Nürnberg 1991, S. 282; vgl. Kunstblumen für Gastarbeiter, in: Der Spiegel, 1975, Nr. 6, S. 114f.

4 Romain/Ruhrberg/Nikolinakos, Caniaris.

5 Zitiert nach Michael Fehr, Das Museum als Ort der Beobachtung Zweiter Ordnung, in: Rosemarie Beier de Haan (Hg.), Geschichtskultur in der zweiten Moderne, Frankfurt a.M. 2000, S. 149–166, hier S. 160.

6 Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland, Mainz 2014.

7 Es handelt sich um einen Abguss der ursprünglich 1982 von Guido Messer geschaffenen Skulptur ›Der Ausländer‹. Jeweils ein weiteres Exemplar steht am Bahnhof von Nonnenhorn sowie am Bahnhof von Stuttgart-Obertürkheim.

8 Vgl. Lukas Böhnlein, Rezension zu: Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland, 10.12.2014–09.08.2015 Bonn, in: H-Soz-Kult, 1.8.2015, <http://www.hsozkult.de/exhibition/review/id/rezausstellungen-228> (1.3.2017); Sandra Vacca/David Christopher Stoop, »Bin ich Deutsch genug?«. Die Ausstellung »Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland« im Deutschen Historischen Museum, in: Zeitgeschichte-online, April 2016, <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/bin-ich-deutsch-genug> (1.3.2017).

und suggeriert einen Zusammenhang zwischen Zuwanderung und gesellschaftlicher Bedrohungslage.

Im Laufe von nahezu vier Jahrzehnten zwischen Caniaris' Ausstellung zum Thema ›Gastarbeiter‹ in Deutschland und der (jeweils in leicht veränderter Form) an weiteren Standorten gezeigten Bonner Ausstellung ›Immer bunter‹⁹ hat das Exponat des Koffers eine bemerkenswerte Karriere gemacht. Während Caniaris Mitte der 1970er Jahre mit diesem Objekt einen gesellschaftskritischen Ansatz verfolgte, der Lebensrealität und stereotype Sichtweisen auf Zuwanderung überblendete, geriet der Koffer bald darauf im Kontext der Musealisierung von Migration zum beinahe unvermeidbaren, aber bedeutungsentleerten Klischee.¹⁰ Er kann daher über seine Bedeutungsaufladungen zum Zeichen ganz unterschiedlicher Narrative über Migration und gesellschaftlichen Wandel dienen.

Die Beispiele zeigen, wie sich anhand von inzwischen mehr als 40 Jahren Ausstellungspraxis und Musealisierung von Migration in Deutschland herausarbeiten lässt, wo und wann welche Akteure mit welchen Methoden und Mitteln Narrative über Migration und Gesellschaft hervorgebracht haben, an wen diese adressiert und von wem sie wahrgenommen und rezipiert wurden. Die Betrachtung dieser Szenographie der Szenographien kann als Sonde in die Selbstvergewisserung einer Migrationsgesellschaft der Moderne dienen, deren Messungen uns zeigen, dass es vor allem die jeweilige Gegenwart ist, die das Erinnern und seine Manifestationen prägt.¹¹ Zugleich lassen sich Ausstellungen als ein Metanarrativ des Umgangs ganz unterschiedlicher gesellschaftlicher Akteure in ihrer Zeit mit Fragen von Identität, Zugehörigkeit und Diversität lesen.

Dem vorliegenden Heft kommt es jedoch nicht allein darauf an, die Musealisierung von Migration in historischer Rückschau zu erkunden. Es bietet vielmehr den breiter verstandenen Zugriff einer interdisziplinären Migrationsforschung an und versammelt Beiträge mit historischer Perspektive, aus Theorieangeboten hergeleitete Analysen der Musealisierung von Migration als Prozess, Reflektionen von Praktiker_innen dieses Prozesses und die Diskussion einzelner Fallbeispiele.

Seit mehr als einem Jahrzehnt läuft in Deutschland die Debatte über ein zentrales Migrationsmuseum. Lange Zeit schien es, als gebe es zwar viele gute Ideen und Konzepte für einen solchen Ort, nicht jedoch den politischen

⁹ Zeitgeschichtliches Forum Leipzig (8.10.2015–17.4.2016; Deutsches Historisches Museum Berlin (21.5.–16.10.2016); Landesmuseum Hannover (7.4.–6.8.2017).

¹⁰ Vgl. u.a. Regina Wonisch, Museum und Migration (Einleitung), in: dies./Thomas Hübel (Hg.), Museum und Migration. Konzepte, Kontexte und Kontroversen, Bielefeld 2012, S. 19–32.

¹¹ John Urry, Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit, in: Beier de Haan (Hg.), Geschichtskultur, S. 29–52, hier S. 30.

Willen, ihn zu schaffen. Nun ist Ende des Jahres 2016 neue Bewegung in die Sache gekommen. Es zeichnet sich ein Wettbewerb zwischen Köln und Bremerhaven um Standort und Ausrichtung ab. Ein ›nationales Migrationsmuseum‹ wird greifbar und mit ihm die Frage aktualisiert, wer dort wie eine neue Gesellschaftsgeschichte erzählen wird.¹² Welche Rolle wird dabei die Partizipation von Akteuren spielen, die tatsächlich die Diversität der deutschen Migrationsgesellschaft spiegeln? Wird eine ›nationale‹ Ausstellung deren Multiperspektivität repräsentieren und die daran geknüpften Konflikte aushalten oder wird sie eine Konsensgeschichte produzieren, die doch allzu viel ausblenden muss?

Parallel dazu ist seit den frühen 2000er Jahren nicht nur die Zahl der lokal und regional gedachten Ausstellungen, die sich mit Fragen von Migration und gesellschaftlichem Wandel befasst haben, stetig gestiegen. Eine wachsende Gruppe von Museen ist auch dazu übergegangen, das Themenfeld Migration und Diversität in ihren Dauerausstellungen explizit aufzugreifen. Es sind Institutionen – wie etwa das Dokumentationszentrum und Museum für die Migration in Deutschland (DoMiD) –, die über ihre spezifische Sammlungstätigkeit ein Archiv migrationsgeschichtlicher Materialität geschaffen haben. Depots wurden vielerorts neu gelesen, Ausstellungen überarbeitet, es wurden Methoden entwickelt und adaptiert, Kompetenzen herausgebildet, programmatische Überlegungen – etwa im Deutschen Museumsbund – angestellt. Der Wandel, den die Szenographie der Migration dabei erfahren hat, ist also vielschichtig, von ganz unterschiedlichen Strömungen geprägt, inzwischen methodisch und theoretisch gut unterfüttert und in vielen musealen Angeboten deutlich präsent.

Gleichwohl bleibt dieser Prozess eine Aushandlung zwischen musealen Institutionen, Ausstellungsmacher_innen und Gesellschaft, bei der sich Fragen nach Partizipation und Teilhabe, nach dem Verhältnis musealer Angebote zur Öffentlichkeit, nach dem Musealisieren und dem Musealisiertwerden, dem Erzählen und Erzähltwerden entlang gesellschaftlicher Hierarchisierungen und Machtverhältnisse neu stellen. Dies als Teil der Aushandlung von Identität und Zugehörigkeit in einer Migrationsgesellschaft auf der Ebene sich dezentral über Jahrzehnte in lokaler und regionaler Arbeit entwickelnder Praktiken der Auseinandersetzung mit Migration und gesellschaftlichem Wandel in Ausstellungen zu verfolgen, erweist sich als besonders fruchtbar. Denn auf dieser Ebene reichen unsere Erfahrungen am weitesten zurück, auf dieser Ebene bietet sich ein diversifiziertes Spektrum unterschiedlicher Ansätze und Ergebnisse, auf dieser Ebene wird erprobt und entwickelt – man scheitert und fängt neu an. Gerade durch die Debatten um eine Integration

¹² Christian Füller, Schmerz oder Kommerz? Um das erste Migrationsmuseum ist ein Kampf entbrannt, der mit harten Bandagen geführt wird, in: der Freitag, 2016, H. 49, S. 5.

der Migration in stadtgeschichtliche Perspektiven ist durch Sonderausstellungen und vermehrt auch durch die Aufnahme der Migrationsgeschichte in Dauerausstellungen eine Situation entstanden, die museologische, ausstellungstheoretische und didaktische Überlegungen und Ansätze der ›interkulturellen Öffnung‹ bzw. des ›Mainstreaming‹ von Migration, Integration und Diversität erforschbar macht und vielfach als Folie für das gesellschaftliche Projekt der Aushandlung mobilitätsinduzierten Wandels anbietet.

Das Heft schließt als dritter Schritt die explorative Vermessung der visuellen Produktion von Migration ab, die mit Überlegungen zu Migration im Film¹³ sowie Migration im Bild¹⁴ begonnen hat und nun um Betrachtungen zur Hervorbringung von Migration in Ausstellungen erweitert wird. Die über diese Versuche herausgearbeitete Bedeutung des Visuellen für Diskurse und Narrative über Migration und gesellschaftlichen Wandel einerseits, die methodischen Gewinne einer dezidiert auf die Visual Studies erweiterten interdisziplinären Migrationsforschung andererseits haben dieses Unternehmen vielfach ertragreich gemacht. Seine Befunde rufen zu systematischer und bedächtigerer Rückkehr zu den in den drei Bänden diskutierten Fragen und Perspektiven auf und regen das Weiterdenken an – etwa in Richtung einer Auseinandersetzung mit Orten und Wegen, mit (Konflikt-)Landschaften der Migration.

Die hier versammelten Beiträge steuern diesem Vorhaben Studien zu der Frage bei, wie Akteure aus Museen, Wissenschaft und Öffentlichkeit Migration und gesellschaftlichen Wandel in Ausstellungen und Museen erzählen bzw. konstruieren. Das Spektrum reicht dabei vom historischen Rückblick auf die Geschichte der ›Migrationsausstellung‹ über Fragen der Quellenlage und der Überlieferungsbilder bis zu Praktiken der Musealisierung und des Umgangs mit Objekten bzw. dem Ineinandergreifen von Text und Bild. Aspekte institutioneller und konzeptioneller Entwicklung sowie nicht zuletzt die Aushandlung und Umsetzung partizipativer Modelle diskutieren die Beiträge in einem weiten Spektrum, das von Fallstudien bis zu theoriegeleiteten Betrachtungen reicht. Das Heft spannt einen Bogen von seinem inhaltlichen Schwerpunkt, den regionalen kultur- und stadtgeschichtlichen Museen und Ausstellungen, bis zur aktuellen Diskussion um den Aufbau eines ›nationalen‹ Migrationsmuseums.

Wir nähern uns damit multiperspektivisch der Bedeutung so entstehender Narrative und deren Funktion bzw. Einfluss im Kontext von Identität und Zugehörigkeit unter der Bedingung zunehmender Diversität. Dieser

13 Christoph Rass/Melanie Ulz (Hg.), Migration und Film (IMIS-Beiträge, H. 46), Osnabrück 2015.

14 Dies. (Hg.), Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität, Wiesbaden 2018.

Versuch führt Autor_innen aus unterschiedlichen Disziplinen bzw. Tätigkeitsfeldern zusammen, die sich der Ausstellungs- und Museumspraxis einerseits, dem weiten Feld einer interdisziplinären Migrationsforschung andererseits zuordnen lassen. Die Beiträge untersuchen Visualisierungsprozesse aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Perspektive und analysieren Genese, Praktiken, politische Aushandlung und Wirkmächtigkeit einer Szenographie der Migration, die unseren Umgang mit wachsender Diversität und gesellschaftlichem Wandel in hohem Maß prägen.

Zu Beginn unternimmt **Marie Toepper** einen Rückblick auf die Musealisierung von Migration in den letzten vierzig Jahren. Dabei geht sie näher auf exemplarisch ausgewählte Ausstellungen in vier Phasen der Musealisierung der Migration ein und arbeitet thesenhaft Gemeinsamkeiten und Trends wie etwa die Fokussierung auf die Einwanderung nach (West-)Deutschland in der Nachkriegszeit, interkulturelle Perspektiven, die Konzentration auf Fremdheit und Identitäten, aber auch die Normalisierung von Migration in der Gesellschaftsgeschichte heraus. Mit der Neusichtung bestehender Sammlungen und der Partizipation von Migrant_innen und Migrant_innenorganisationen ›auf Augenhöhe‹ identifiziert sie zudem zwei Aspekte, die im Verlauf dieses Heftes vertieft werden.

Gleich mehrere Beiträge befassen sich mit dem Potential von Stadtmuseen und Ausstellungen im städtischen Raum für die Aushandlung von migrationsbedingtem gesellschaftlichem Wandel. **Burcu Dogramaci** argumentiert, städtische Museen könnten Migration viel eher als selbstverständlichen, mehrere Epochen umfassenden Prozess begreifen – und darstellen – als nationale Immigrationsmuseen, in denen Migration immer zur gesellschaftlichen Ausnahme werde. Stadtmuseen seien dagegen in besonderem Maße als zentrale Präsentationsorte von Migration auf lokaler Ebene geeignet, die mit ihren Konkretisierungen weit über diesen Rahmen hinaus wirken können. Gerade das exemplarisch behandelte ›Masumiyet Müzesi‹ (Museum der Unschuld) Orhan Pamuks in Istanbul bietet dabei neue Ansätze für die Konstituierung von Migrationsgeschichten im Stadtmuseum, da die Musealisierung literarischer Figuren – im Unterschied zu historischen Personen – Wege aufzeigt, wie durch Fiktion und künstlerische Intervention das Objekt von der Last der dokumentarischen Stellvertreterfunktion befreit werden kann.

Natalie Bayer und Marie Fröhlich betrachten nationale Ausstellungskonzepte ebenfalls mit Skepsis und verfolgen diesen kritischen Weg weiter, indem sie anhand des Ausstellungsprojekts ›Movements of Migration‹, das 2013 »neue Perspektiven auf Migration in Göttingen« warf, die repräsentationskritische Thematisierung von Diskursen, Politiken und Akteuren der Migration diskutieren. Dabei zeigen sie anhand eines Teilprojektes auf, wie die Ausstellungsmacher_innen die Probleme fehlender Überlieferung und Ausblendung von Migration und ihren Folgeprozessen im öffentlichen

Selbstverständnis durch Mapping-Methoden auffangen konnten. Das lücken- bis mangelhafte Bewusstsein für die eigene Migrationsgeschichte (und ihre Bewahrung) stellte auch **Verena Sauermann, Veronika Settele und Dirk Rupnow** vor Probleme, ihr Ausstellungsprojekt ›Hall in Bewegung‹ in einer Tiroler Gemeinde umzusetzen. Dabei erwies sich der kleinstädtische Rahmen des Kooperationsprojekts mit Schulklassen und regionalen Kulturinstitutionen als Herausforderung und Chance zugleich: Einerseits erlebten die ›von außen kommenden‹ Wissenschaftler_innen ihre Position als hochproblematisch, da ihnen der Zugang zu lokalem Wissen verwehrt war. Andererseits führte das große Besucherinteresse zu zahlreichen Ergänzungen und Lückenschlüssen im Dargestellten.

Ebenfalls aus einer Innenperspektive beschreibt **Ingrid Wölk** die Bemühungen des Bochumer Zentrums für Stadtgeschichte – sowohl Museum als auch Stadtarchiv –, in einer Gesamtschau die Ursachen und Folgen von Migration am lokalen Beispiel zu zeigen. Dabei soll das Wechselspiel von ›fremd‹ und ›eigen‹ im historischen Längsschnitt beleuchtet und der Blick für die Vielschichtigkeit der Thematik geöffnet werden. In ihren Überlegungen stellt Wölk die Frage, ob mit der Verstetigung dieses Zugangs in einer Dauerausstellung nicht gar die Überlegung, stadthistorische Museen um migrationsbezogene Elemente zu erweitern, auf den Kopf gestellt, Stadtgeschichte also als Migrationsgeschichte ausgestellt werden müsste. **Thorsten Heese** nimmt diese Überlegung für das Kulturgeschichtliche Museum in Osnabrück auf. Das Ende der klassischen stadthistorischen Dauerausstellung postulierend, schlägt er ein Modell vor, das den Erfordernissen aktueller Einwanderungsgesellschaften Rechnung trägt, indem es ›glokal‹ verankerte, das heißt am konkreten Ort aufzeigbare, aber über diesen hinausweisende Interpretationsangebote macht. Ziel sei dabei insbesondere die Visualisierung historisch tief verankerter Phänomene von Ab- bzw. Ausgrenzung, die unbewusst bis in die Gegenwart nachwirken.

Ein in der Diskussion weitgehend unbeachtetes Element der Szenographie von Migration nehmen **Dorothee Barth und Wolfgang Martin Stroh** in den Blick: Die Musik der Migration. Da die Einbindung sowohl musikalisch-ästhetischer Praxen von Migrant_innen als auch deren Thematisierungen seitens der Mehrheitsgesellschaft interessante Aufschlüsse zu Konstruktionen kultureller Identitäten und deren historischer Reflexion geben könne, skizzieren die Autor_innen im Überblick verschiedene musikbezogene Stationen der Migrationsgeschichte in Deutschland. Darüber hinaus besitze ein solcher Zugang das Potential, Phänomene wie Folklorismus und Exotismus, Stereotypisierungen, Fremd- und Selbstzuschreibungen oder die Suche nach vermeintlicher Authentizität in den musikalischen Äußerungen der Zuwanderer_innen am konkreten Beispiel hör- und erfahrbar zu machen und kritisch zu diskutieren. In den ›Liedern der Migration‹, so die These, bewahre die

Musik diese Geschichte(n) in ihrem Gedächtnis und weise über das, was nur mit Worten gesagt werden kann, hinaus.

Mit den ›Objekten der Migration‹ nimmt **Aslıgül Aysel** die museale Sammlungsorganisation am Beispiel der Objekte von Migrant_innen in den Blick – eine zentrale Herausforderung für Museumsschaffende. Aysel stellt dabei zunächst die Frage, was Objekte der Migration eigentlich sind oder sein können, um Hinweise darauf zu geben, wie die gezielte Suche nach solchen Objekten und ihre Aufnahme in die Museumsbestände erfolgen kann. Sie schlägt eine Ermittlung und Kategorisierung (potentieller) Exponate mit Hilfe von Interviews vor, sodass die Objekte den Lebensgeschichten der Besitzer_innen zugeordnet werden können. Damit werde der musealen Isolierung der Objekte sowie der damit einhergehenden Herauslösung aus deren soziokulturellem Kontext entgegengewirkt.

Am Beispiel der Wanderausstellung ›Was glaubst Du denn!? Muslime in Deutschland‹ untersucht **Tim Wolfgarten** das in Porträt und Typenporträt häufig anzutreffende Darstellungsprinzip der Frontalansicht. Es wird in der diskutierten Thementausstellung zu Migration und gesellschaftlicher Heterogenität eingesetzt, um in didaktischer Absicht Aspekte von Eigen- und Fremdzuschreibungen entlang der Differenzlinien Religion und Geschlecht zu visualisieren. Über einen Vergleich unterschiedlicher Verwendungskontexte beschreibt Wolfgarten zunächst die Rezeptionswirkung der *en face*-Ansicht. Anschließend erläutert er die lange Tradierung dieses zwar sachlich-objektivierenden, aber zugleich Fixierenden und damit Differenz festschreibenden Darstellungsmodus.

Der eingangs aufgeworfenen Frage der Partizipation von Museumsexternen mit und ohne Migrationserfahrung an Ausstellungskonzepten und -inhalten widmen sich weitere drei Beiträge. In einem binationalen Vergleich geht **Sandra Vacca** der Frage nach, wie britische und deutsche Ausstellungsmacher_innen fehlende Expertise kompensierten. Dabei arbeitet sie zunächst unterschiedliche Varianten des Konzepts der Expertise heraus und stellt die unterschiedlichen Kooperationsmodelle der Projekte mit außermusealen Kooperationspartner_innen vor. Das Konzept der Partizipation kritisch hinterfragend skizziert sie abschließend alternative Lösungen für Museen und Ausstellungen. Ebenfalls eine kritische Bilanz der Partizipationsbestrebungen bei – und der versuchten Demokratisierung von – migrationsbezogenen Ausstellungen legt **Regina Wonisch** vor. Anhand städtischer Projekte bzw. von Stadtteil-Projekten geht sie der Frage nach, welche Partizipationsstrategien die Verantwortlichen verfolgten und welche Konsequenzen das für die Projekte hatte. Dabei weist sie auch auf Probleme hin, die eine frühzeitige und umfassende Beteiligung Externer an der Ausstellungskonzeption haben können.

Eine spezifische Form der Einbindung externer Expertise nehmen **Aslıgül Aysel und Katarzyna Nogueira** in den Blick: die lebensgeschichtlichen Perspektiven von Zeitzeug_innen. Vor dem Hintergrund einer nach Auffassung der Autorinnen bisher fehlenden Auseinandersetzung mit den Wirkmechanismen dieser Musealisierungspraxis an der Schnittstelle zur Oral History fragen sie, inwiefern sich der angestrebten Demokratisierung durch die museale Produktion und Repräsentation lebensgeschichtlicher Erinnerungen angenähert werden kann und welche Chancen und Risiken hiermit in den einzelnen Arbeitsphasen einhergehen können.

Das Heft schließt mit zwei Perspektiven auf die Aufgaben und Umsetzung eines nationalen Migrationsmuseums. **Simone Blaschka-Eick** nimmt am Beispiel des Deutschen Auswandererhauses Bremerhaven die Widersprüche nationaler Erzählmuster zu Migration und die Erwartungen eines zwar diversen, sich aber als weitgehend homogen definierenden Publikums in den Blick. Seit 2010 um Aspekte der deutschen Einwanderungsgeschichte erweitert, versuche das Museum inmitten hochemotionalisierter Debatten über das Einwanderungsland Deutschland durch unaufgeregte Ausstellungskonzepte einerseits Wissen über die deutsche Migrationsgeschichte, andererseits ›soft skills‹ im Miteinander einer Einwanderungsgesellschaft zu vermitteln. Eines dieser Konzepte besteht in der Erzeugung von Verbundenheit mit Migrantinnen und Migranten mittels generationsübergreifender biographischer Narrativierungen.

Robert Fuchs und Arnd Kolb diskutieren vor dem Hintergrund der 25-jährigen Geschichte des DOMiD und des Kampfes dieser Institution um ein Migrationsmuseum, welche neuen Fragen und Herausforderungen sich für ein ›zentrales Migrationsmuseum‹ in Deutschland im Jahr 2017 stellen. Im Gegensatz zum derzeit dominierenden – und von Dogramaci stark gemachten – städtischen Zugriff auf die museale Darstellung von Migrationsgeschichte argumentieren sie für die andauernde Relevanz einer zentralen Institution, da diese das Gewicht habe, nationale Masternarrative durch multiperspektivische, inklusive Erinnerung der Migrationsgesellschaft zu ersetzen. Eine kritische Grundhaltung der Dauerausstellung müsse mit einem Ort lebendigen Dialogs und produktiver Debatten vereint werden. Für aktuelle Fragestellungen offene Konzepträume und partizipative Einbindung der Bevölkerung seien zentrale Elemente eines solchen zentralen Migrationsmuseums.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge zu diesem Heft und hoffen, dass es Anstoß zu weiteren Debatten wie auch Analysen der Szenographie von Migration in Vergangenheit und Gegenwart geben kann. Ein herzlicher Dank der Herausgebenden geht auch an Jutta Tiemeyer für ihre sorgfältige und unermüdliche Arbeit bei der Druckvorbereitung.

Zu Aspekten der visuellen Produktion von Migration aus Perspektive einer interdisziplinären Migrationsforschung liegen somit als Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Visual Culture Studies und Historischer Migrationsforschung am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien folgende Bände vor:

Christoph Rass/Melanie Ulz (Hg.), *Migration und Film* (IMIS-Beiträge, H. 47), Osnabrück 2015.

Christoph Rass/Melanie Ulz (Hg.), *Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität*, Wiesbaden 2018.

Marcel Berlinghoff/Christoph Rass/Melanie Ulz (Hg.), *Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft* (IMIS-Beiträge, H. 51), Osnabrück 2017.

Marie Toepper

Temporäre Ausstellungen als Triebkräfte der Musealisierung von Migration in Deutschland seit 1990

Einleitung

Im Jahr 2015 feierte der Verein DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. sein 25-jähriges Bestehen.¹ Das Jubiläum machte auch einer breiteren Öffentlichkeit bewusst, dass die Musealisierung der deutschen Migrationsgesellschaft sehr viel weiter zurückreicht, als bis zu jüngeren Debatten um ein zentrales Migrationsmuseum. Seit 1990 setzen sich Menschen mit und ohne Migrationshintergrund in diesem Verein für die Errichtung eines solchen Ortes ein, sammeln sozial-, kultur- und alltagsgeschichtliche Zeugnisse zur jüngeren Migrationsgeschichte Deutschlands und haben inzwischen eine Vielzahl kleinerer und größerer Ausstellungen in diesem Kontext gestaltet.² In Deutschland hat sich eine Praxis der Musealisierung von Migration und gesellschaftlichem Wandel herausgebildet, deren Anfänge bis zurück in die 1970er Jahre reichen und inzwischen nicht mehr nur temporäre, sondern auch immer mehr dauerhafte Ausstellungen sowie Ansätze zur Etablierung ebenjenes zentralen Migrationsmuseums umfassen. Längst ist diese Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Realitäten in Deutschland dabei nicht mehr Gegenstand einzelner Sonderschauen zu Jahrestagen und Jubiläen, vielmehr betrifft die Musealisierung der Migration inzwischen Museen und Ausstellungsorte aller Art und wird mehr und mehr Teil dauerhafter Ausstellungen und Installationen.

Der folgende Text vermisst zunächst in einer Rückschau bis in die 1990er Jahre das Feld der temporären Ausstellungen, die Migration und gesellschaftlichen Wandel thematisiert haben. Dabei sollen zentrale Entwicklungs-

¹ Der Verein wurde 1990 unter dem Namen DOMiT – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V. gegründet und nach der Fusion im Jahr 2007 mit dem Verein Migrationsmuseum in Deutschland e.V. in DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. umbenannt.

² Siehe dazu den Beitrag von Robert Fuchs und Arnd Kolb in diesem Heft.

linien herausgearbeitet werden. Auf dieser Grundlage werden abschließend sechs Thesen formuliert, die sich als Anregungen zu kritischer Reflexion musealer Praxis verstanden wissen wollen. Wie also haben Migration, Integration, Diversität und das Entstehen einer Migrationsgesellschaft Eingang in museale Narrative gefunden, wer waren die Akteure, was waren ihre Thesen, Ansätze und Praktiken, was wurde zum Irrweg, was zum Trend und wie werden Zuwanderung und ihre Folgeprozesse in das kollektive Gedächtnis aufgenommen?

Aytaç Eryılmaz, Gründungsmitglied und ehemaliger Geschäftsführer von DOMiD, hat dazu früh klare Thesen formuliert: »Migration darf nicht als ein Thema unter vielen angesehen werden, sondern als ein Bestandteil der eigenen, der deutschen Geschichte.«³ In den vergangenen 25 Jahren ist mit der Zahl der Forschungs- und Vermittlungsprojekte, die sich in Deutschland mit dem Thema Migration auseinandersetzen, auch die Zahl der Ausstellungen deutlich angestiegen, die eine durch Zuwanderung wachsende Diversität der deutschen Gesellschaft zu ihrem Thema machen.

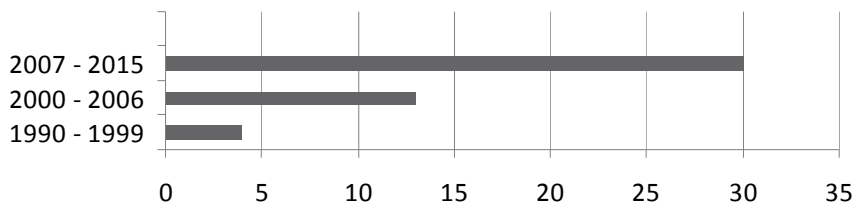


Abb. 1: Anzahl temporärer Migrationsausstellungen in Deutschland von 1990 bis 2015

Patricia Deuser⁴, Gottfried Korff⁵ oder Dietmar Osses⁶ haben bereits im Überblick bilanziert, wie Migration seit den 1990er Jahren in den musealen Kon-

3 Aytaç Eryılmaz/Cordula Lissner (Hg.), *Geteilte Heimat. 50 Jahre Migration aus der Türkei*. Paylaşılın Yurt, Essen 2011, S. 244.

4 Im Auftrag des Deutschen Museumsbundes verfasste Patricia Deuser 2012 einen Überblick über gelaufene Ausstellungen zum Thema Migration. Ihre Ergebnisse basieren auf der Analyse der Konzepte und Inhalte von 60 Ausstellungen. Als Doktorandin am Institut für Politikwissenschaft der Universität Leipzig setzte sie sich mit Fragen der Repräsentation im Kontext der Musealisierung der Migration in nationalen Einwanderungsmuseen auseinander.

5 Prof. em. Dr. Gottfried Korff lehrte an der Universität Tübingen. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören u.a. die Geschichte und Theorie des Museums. Er war an Ausstellungen beteiligt und ist Mitglied in verschiedenen Museumsgrößen.

6 Dietmar Osses ist Leiter des LWL-Industriemuseums Zeche Hannover und Sprecher des Arbeitskreises Migration des Deutschen Museumsbundes. Er hat Lehraufträge für Theorie

text Einzug gehalten hat. Ihre Forschungen bilden eine Grundlage dieses Beitrages, der eine Skizze der Entwicklung von temporären Ausstellungen zum Thema Migration und ihren zahlreichen Facetten in den vergangenen 25 Jahren zeichnet. Dabei verbindet sich ein strukturierender Überblick mit der exemplarischen Diskussion ausgewählter Ausstellungen, um die Vielschichtigkeit dieses Prozesses und seinen Verlauf zu konturieren.

Die Entwicklung von Ausstellungen zum Thema Migration begann im Kontext der ›Ausländerpolitik‹ der Nachkriegszeit und knüpfte zunächst an die Jahrestage und Schauplätze dieses Prozesses an: 1973 wurde die Anwerbung von ausländischen Arbeitskräften gestoppt⁷, nachdem sie seit 1955 in Westdeutschland zur Zuwanderung und Niederlassung von Millionen Migrantinnen und Migranten geführt hatte.⁸ In den 1970er Jahren begann sich zudem eine sozialwissenschaftliche Migrationsforschung zu formieren, die vor allem die Arbeitsmigration und ihre Folgen in den Blick nahm. Als ›Gastarbeiterforschung‹, später ›Ausländerforschung‹, untersuchte sie die Verhältnisse von Migrant_innen in den Bereichen Bildung, Arbeiten und Wohnen.⁹ Die damit adressierten Lebenswelten von Migrant_innen in Deutschland griff 1975 der Künstler Vlassis Caniaris in seiner Ausstellung ›Gastarbeiter – Fremdarbeiter‹ auf und markierte damit den Beginn einer Ausstellungspraxis, die sich zeithistorisch bzw. zeithistorisch mit Migration befasst. Als DAAD-Stipendiat führte er Interviews mit Migrant_innen, Gewerkschaftsmitgliedern und Ökonomen und arrangierte aus Alltagsgegenständen Szenarien, die deren Situation der sozialen Unterdrückung beschrieben.¹⁰ »Viele der damit Adressierten, das heißt die ›Gastarbeiter‹ und ›Gastarbeiterinnen‹ selbst, hätten die Arbeit gerne aktivistischer gesehen. Caniaris aber hoffte damals erstmalig überhaupt ein gesellschaftliches Problem darstellen und öffentlich machen zu können, das bis zu diesem Zeitpunkt verdrängt worden war.«¹¹ Seine Arbeit wurde in Berlin, Hannover, Heidelberg und Frankfurt am Main gezeigt und gilt als erste Ausstellung zum Thema

und Praxis des Museums an den Universitäten Dortmund, Bochum, Münster und der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Migrationsgeschichte in Nordrhein-Westfalen und die Sozialgeschichte und Industriekultur des Ruhrgebiets.

7 Siehe dazu Marcel Berlinghoff, *Das Ende der ›Gastarbeit‹. Europäische Anwerbestoppes 1970–1974*, Paderborn 2013.

8 Siehe dazu Christoph Rass, *Institutionalisierungsprozesse auf einem internationalen Arbeitsmarkt. Bilaterale Wanderungsverträge in Europa 1919–1974*, Paderborn 2010.

9 Jochen Oltmer, *Migration im 19. und 20. Jahrhundert* (Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 86), 2. Aufl. München 2013, S. 96.

10 Katrin Sello/Vlassis Caniaris, *Gastarbeiter – Fremdarbeiter*, in: *DIE ZEIT Kunstkalender*, 24.1.1975, <http://www.zeit.de/1975/05/kunstkalender> (23.9.2015).

11 Kölnischer Kunstverein/DOMiT, *Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland* (Hg.), *Projekt Migration. Ausstellungsführer*, Köln 2005, S. 37.

Migration in der Bundesrepublik Deutschland.¹² Dreißig Jahre später wurde die Installation ›Interior‹, die im Rahmen der Ausstellung ›Gastarbeiter – Fremdarbeiter‹ entstanden war, von der Ausstellung ›Projekt Migration‹ aufgegriffen. Die Installation bestand aus dem verfremdeten Nachbau eines Zimmers, in dem unter anderem Tapeten, Teppichstücke, Zeitungen, Koffer, ein einzelnes Rad und ein Kinderbild zu sehen waren: »Spuren eines provisorischen Lebens« wurden verdichtet »zu einem Bild einer von vielen geteilten Lebenssituation«.¹³

In den frühen 1980er Jahren begann auch eine Historische Migrationsforschung, die ›Ausländerbeschäftigung‹ in der BRD in die Geschichte der Arbeitsmigration seit dem späten 19. Jahrhundert zu integrieren.¹⁴ So fand 1982 unter dem Titel ›Vom Auswanderungsland zum Einwanderungsland‹ eine von dem Migrationsforscher und Begründer des IMIS Klaus J. Bade organisierte, erste internationale Tagung zur Migrationsforschung in Deutschland statt. Zugleich fand die Geschichte der Arbeitsmigration mehr und mehr Beachtung unter Museums- und Ausstellungsmacher_innen: Zu den ersten Institutionen, die Ausstellungen zum Thema Migration ausrichteten, zählte u.a. das Berliner Kreuzberg-Museum (heute FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum) mit der Ausstellung ›Morgens Deutschland – abends Türkei‹ (1980), mit der sich eine Reihe musealer Projekte zur Migration verband, die auch überregional starke Beachtung fanden.¹⁵ Seit Anfang der 1980er Jahre nutzten Museen zwar verstärkt ihre Vermittlungsarbeit, um auf das Thema Migration zu reagieren, und entwickelten erste museumspädagogische Programme für Migrant_innen.¹⁶

In der Museumslandschaft blieben solche Unternehmungen indes noch Ausnahmen. Seit Mitte der 1980er Jahre nahm dann vor dem Hintergrund der steigenden Präsenz von Asylbewerber_innen und der wachsenden ökonomisch motivierten Zuwanderung nach Deutschland die sogenannte ›Asyldebatte‹ Fahrt auf, ein migrationsfeindlicher Diskurs, der Ende der 1970er Jahre mit Aushandlungen über die deutsche ›Ausländerpolitik‹ begonnen hatte. Nach der Wiedervereinigung Deutschlands, Anfang der 1990er Jahre, wurde diese ›Asyldebatte‹, die schließlich zur starken Einschränkung des im Grundgesetz verankerten Grundrechts auf Asyl führen sollte, von

12 Gottfried Korff, Fragen zur Migrationsmusealisierung. Versuch einer Einleitung, in: Henrike Hampe (Hg.), Migration und Museum. Neue Ansätze in der Museumspraxis, Münster 2005, S. 5–15, hier S. 11.

13 Kölnischer Kunstverein/DOMiT, Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland (Hg.), Projekt Migration. Ausstellungsführer, Köln 2005, S. 36f.

14 Oltmer, Migration im 19. und 20. Jahrhundert, S. 96.

15 Korff, Fragen zur Migrationsmusealisierung, S. 11.

16 Jürgen Steen, Migration und Lebenswelt oder: Das Museum der Zukunft in erweiterter Sicht, in: Hampe (Hg.), Migration und Museum, S. 31–41, hier S. 32.

rassistisch motivierter Gewalt gegenüber Asylbewerber_innen begleitet.¹⁷ Insgesamt nahmen gewaltsame Übergriffe auf Migrant_innen in dieser Zeit beträchtlich zu. Die wohl bekanntesten Gewalttaten sind die rechtsextremistisch motivierten Brandanschläge in Mölln (1992) und Solingen (1993), bei denen acht Menschen ums Leben kamen, sowie das Pogrom von Rostock-Lichtenhagen.

»Unter dem Eindruck der Geschehnisse in Rostock und der neonazistischen Morde an Migranten in Mölln und Solingen hat Joachim Meinert 1993 in der *Museumskunde*, der Zeitschrift des Deutschen Museumsbundes und somit an prominenter Stelle, einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er den Museen vorhielt, ihre Abschottung gegenüber der multikulturellen Veränderung der Lebenswelt hätte die Renaissance nationalsozialistischen und ethnozentrischen Denkens begünstigt und sei deshalb mitverantwortlich für die Morde.«¹⁸

Dieser dramatische Appell an die Museen, ihrer Verantwortung gerecht zu werden, blieb, wie Jürgen Steen bemerkte, zunächst »merkwürdig folgenlos«. Außer dem Präsidenten des Deutschen Museumsbundes, der sich »die seiner Ansicht nach monströse Beleidigung verbat«, fühlte sich offenbar niemand beleidigt – oder zum Handeln aufgefordert.¹⁹

Erst einige Jahre später, 1998, entstand die Ausstellung ›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹, die heute als ›Referenzpunkt‹ für den Beginn der Musealisierung des Themas Migration gilt.²⁰ Als bundesweit erste große Migrationsausstellung nimmt dieses Projekt eine bedeutende Rolle in der Ausstellungsgeschichte ein. Jedoch darf nicht der Eindruck entstehen, dass es zuvor keinerlei Auseinandersetzung mit dem Thema Migration im musealen Kontext gab. Abgesehen von vereinzelt kleinen Ausstellungen in den 1970er und 1980er Jahren hatte sich vor allem die Museumspädagogik seit den 1990er Jahren zunehmend intensiv mit dem Thema Migration auseinandergesetzt. So veröffentlichte der Bundesverband Museumspädagogik e.V. 1996 einen Band seiner Zeitschrift ›Standbein Spielbein‹ unter dem Titel ›Fremd und vertraut. Interkulturelle Museumsarbeit‹. Die Autor_innen des Bandes widmeten sich nicht ausschließlich museumspädagogischen Projekten, sondern diskutierten auch Ausstellungen im Kontext interkultureller Museumsarbeit. Darunter findet sich ein Projekt, das den Ausgangspunkt für die in diesem Beitrag vorgestellten Ausstellungen zum Thema Migration bildet.

¹⁷ Z.B. die Ausschreitungen in Hoyerswerda (1991) und Rostock-Lichtenhagen (1992).

¹⁸ Steen, *Migration und Lebenswelt*, S. 31.

¹⁹ Ebd., S. 31f.

²⁰ Patricia Deuser, *Migration im Museum. Zum aktuellen Stand der Auseinandersetzung mit den Themen Migration und kultureller Vielfalt in deutschen Museen*, Berlin 2012, S. 3.

Formative Jahre: 1990 bis 1999

1996: ›Grenzüberschreitungen‹

(10. März bis 13. Oktober 1996, Altes Rathaus Mössingen)

Von 1910 bis 2004 lebte in Mössingen Elsa Saile, dort bekannt als die ›Beuremer Elsa‹. Als Botin und Übermittlerin von Nachrichten und kleineren Lieferungen zwischen den Dörfern der Region war sie in vielerlei Hinsicht eine Grenzgängerin. Fast täglich überschritt sie die alte Landesgrenze vom Preußischen ins Württembergische und damit auch die Konfessionsgrenze vom Katholischen ins Evangelische.²¹ In der Ausstellung wurde die ›Beuremer Elsa‹ Leitfigur und Sinnbild für ›das Fremde‹ und für die Toleranz gegenüber ›dem Andersartigen‹. Die Ausstellung visualisierte ihre Themenstellung in mehreren Abschnitten: Im ersten Teil wurde u.a. anhand von Grenzsteinen die alte Grenze zwischen Württemberg und Preußen (= Grenze zwischen Beuren und Mössingen), die Elsa Saile täglich überschritt, dargestellt: »Hier soll dem Besucher der Ausstellung klar werden, wie nah einmal das Ausland war, daß Grenzen sich verändern und ihr Verlauf nichts endgültiges ist.«²² Gleichzeitig wurden hier die Konfessionsgrenze, die mit der alten Landesgrenze einherging, und die Gegensätze zwischen den Bekenntnissen, die Elsa Saile ignorierte, thematisiert. In der zweiten Abteilung fand eine Darstellung von Dorf-, Flur- und Wohngrenzen statt, die verdeutlichte, dass die Menschen durch die Realteilung landwirtschaftlicher Nutzflächen zu Konkurrent_innen, manchmal sogar zu ›Fremden‹ wurden. Die dritte Abteilung widmete sich der Auswanderung von Mössinger_innen nach Südrussland zwischen 1780 und 1850 aufgrund von materieller Not und der Einwanderung der ›Spätaussiedler‹, die meist aus derselben Region kamen, in die Mössinger_innen zwei Jahrhunderte zuvor ausgewandert waren.²³

Ein Ziel des Kurators Hermann Berner war es, die Ausstellung möglichst breit in der Stadt zu verankern. Um das zu erreichen, versuchte er mit verschiedenen Gruppen vor Ort zusammen zu arbeiten, was sich jedoch als schwierig erwies; so z.B. die Kooperation mit Schüler_innen, die ursprünglich den Themenbereich zur Aus- und Einwanderung erarbeiten sollten: »Der Hintergedanke war, daß jeder Mössinger Verwandte hat, die einmal ausgewandert sind, und daß zum anderen diejenigen Schüler, deren Eltern nach Mössingen zugezogen sind, zwangsläufig Erfahrungen über Wanderungs-

21 Hermann Berner, Grenzüberschreitungen. Eine Ausstellung im Rahmen des museumspädagogischen Modellversuchs ›Begegnung mit dem Fremden‹, in: Bundesverband Museumspädagogik e.V. (Hg.), Standbein Spielbein. Fremd und vertraut. Interkulturelle Museumsarbeit, Nr. 46, Dezember 1996, S. 14–17, hier S. 15.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 16.

bewegungen in der eigenen Familie haben.«²⁴ Dieser Projektteil ließ sich jedoch aufgrund mangelnder Motivation der Schüler_innen nicht realisieren.²⁵ Dies könnte möglicherweise als Hinweis auf Berührungängste mit dem Ausstellungsthema hindeuten. Gleichwohl lag eine Besonderheit des Ausstellungskonzeptes darin, das Thema ›Grenzen überschreiten‹ und damit auch das Thema Migration mit dem gegenwärtigen Lebensraum der Menschen vor Ort zu verknüpfen, um so die Normalität und Alltäglichkeit von Grenzüberschreitungen sichtbar zu machen.

Insgesamt nahm das öffentliche Interesse an dem Thema Migration seit Anfang der 1990er Jahre zu, was eine »Vielzahl von Wechelausstellungen zu Aspekten der Geschichte der Migration in deutschen Museen, der Aufbau zweier Auswanderermuseen und die breite Diskussion um die Einrichtung eines ›Migrationsmuseums‹ in der Bundesrepublik Deutschland dokumentieren.«²⁶ Wie bereits erwähnt markierte ›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹ (1998) als bundesweit erste große Ausstellung zum Thema diese Wende.

1998: ›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹

(15. Februar bis 2. August 1998, Ruhrlandmuseum Essen)

Das Besondere an dieser Ausstellung bestand in ihrer Anbindung an ein etabliertes Museum, das Ruhrlandmuseum Essen (heute Ruhr Museum) und an eine Migrantenorganisation, DOMiT (heute DOMiD), die als gleichberechtigte ›Kuratoren‹ die Vorbereitung und Realisierung der Ausstellung übernahmen. Ihr Motto, »gemeinsam *mit uns* Migranten im Gegensatz zum gewohnten *für* oder *über uns*«, signalisierte neue Vorstellungen von Partizipation²⁷, die sich auch in der zweisprachigen Umsetzung der Ausstellung (deutsch und türkisch) spiegelten.

Die Ausstellung thematisierte die Anwerbung von Arbeitskräften aus der Türkei von 1961 bis 1973 und die Niederlassung der ersten Generation von Zuwanderern dieses Migrationsprozesses bis Anfang der 1980er Jahre aus türkischer und aus deutscher Sicht.²⁸ Neben der erstmaligen Auswertung von Aktenmaterial aus dem Bundesarchiv wurden für das Ausstellungsprojekt etwa 100 Migrant_innen befragt. Einige von ihnen stellten persönliche Erinnerungsgegenstände, Fotos und Dokumente für die Ausstellung zur Verfü-

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 17.

²⁶ Oltmer, Migration im 19. und 20. Jahrhundert, S. 65.

²⁷ Aytaç Eryılmaz, Migrationsgeschichte und die nationalstaatliche Perspektive in Archiven und Museen, in: Regina Wonisch/Thomas Hübel (Hg.), Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen, Bielefeld 2012, S. 33–48, hier S. 37.

²⁸ Ebd.

gung.²⁹ So umfasste die Auswahl der Exponate u.a. Einrichtungsgegenstände aus Arbeiterwohnheimen, Dokumente der türkischen und deutschen Anwerbebehörden und persönliche Erinnerungsstücke sowie Fotografien.³⁰ Bei der Objektauswahl kam es auf die doppelte Perspektive an: »Die Entscheidung darüber, was davon ausgestellt werden sollte, erforderte einen ständigen Kompromiß zwischen den Anforderungen eines Museums an die Bildhaftigkeit von Ausstellungsobjekten einerseits und dem hohen Erinnerungswert, den oft auch unscheinbaren Objekten für die Erste Generation der Migranten, andererseits.«³¹ Durch die doppelte Perspektive konnten ›deutsche‹ Besucher_innen an der ihnen bislang ›fremden‹ Lebenswelt der Migrant_innen teilhaben und einen Teil der eigenen, vergessenen Geschichte wiederbeleben. Gleichzeitig veranschaulichte die Ausstellung Migrant_innen eigene Erfahrungen oder die ihrer Eltern und Großeltern.³² Tatsächlich konnte das Ziel, dass sich möglichst viele Migrant_innen in der Ausstellung wiederfanden, erreicht werden: »Die Besucherzahlen wiesen einen überdurchschnittlich hohen Anteil an Migrantinnen und Migranten aus allen drei Generationen auf, da sie offenbar gleichermaßen stolz auf die erste museale Würdigung ihrer Geschichte waren.«³³ Dietmar Osses bezeichnet die Ausstellungen ›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹ und ›Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde‹ als »Meilensteine der Migrationsausstellungen in Deutschland«, die Ende der 1990er Jahre auf unterschiedliche Weise den Aufbruch der Museen zur Präsentation von Migrationsgeschichte markierten.³⁴

**1999: ›Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde‹
(28. März bis 15. September 1999, Museumsdorf Cloppenburg)**

Die Ausstellung ›Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde‹ folgte dem Migrationskonzept von Klaus J. Bade: Sie sollte exemplarisch deutlich machen, dass »Migration und Kulturtransport, Bevölkerungsbewegungen und Verfolgung, soziale Begegnungen und ethnische Konflikte kein allein gegenwärtiges Phänomen, sondern Erscheinungen von historischer Dimen-

²⁹ Aytaç Eryılmaz/Mathilde Jamin (Hg.), *Fremde Heimat – Yaban, Silan olur. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei. Türkiye'den Almanya'ya Göçün Tarihi*, 1. Aufl. Essen 1998, S. 25.

³⁰ Eryılmaz, *Migrationsgeschichte*, S. 37.

³¹ Eryılmaz/Jamin (Hg.), *Fremde Heimat – Yaban, Silan olur*, S. 25.

³² Eryılmaz, *Migrationsgeschichte*, S. 38.

³³ Ebd., S. 37.

³⁴ Dietmar Osses, *Perspektiven der Migrationsgeschichte in deutschen Ausstellungen und Museen*, in: Wonisch/Hübe (Hg.), *Museum und Migration*, S. 72f.

sion sind.«³⁵ Dietmar Osses schreibt: »Vor dem Hintergrund ausländerfeindlicher Tendenzen und der in der Bevölkerung zunehmenden Wahrnehmung von Einwanderung als Bedrohung sollte der ›Normalfall Migration‹ in Geschichte und Gegenwart dargestellt werden.«³⁶

Da die Ausstellung ein Gemeinschaftsprojekt des Museumsdorfes Cloppenburg, des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, des Altonaer Museums in Hamburg, des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig und des Kulturhistorischen Museums Magdeburg war, konnten epochen- und regionenüberspannende Zusammenhänge sichtbar gemacht werden. Aus der Geschichte heraus thematisierte die Ausstellung die Begegnung mit dem ›Fremden‹ und knüpfte dabei weniger an unmittelbare lokale Besonderheiten an, sondern arbeitete Konstanten im historischen Prozess heraus. So wurden alle denkbaren Formen und Folgen der Wanderungen von Menschen nach und aus Deutschland sowie die Ausgrenzung von ›Fremden‹ gezeigt.³⁷ Dabei gingen die Ausstellungsmacher_innen chronologisch vor und stellten die Geschichte der Zuwanderung nach Deutschland und die Auswanderung aus Deutschland von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart dar. Migration wurde dabei als Bereicherung verstanden, wie z.B. die Wanderung der Hugenotten in deutsche Territorien: »Der Aufstieg Berlins etwa von einem noch verträumten Ackerbürgerstädtchen zu einer Metropole mit europäischem Anspruch und Zuschnitt wäre ohne die Hugenotten und die geistigen, kommerziellen, künstlerischen Leistungen dieses *importierten Ersatzbürgertums* kaum vorstellbar gewesen.«³⁸ Gleichzeitig wurden Fremdheitserfahrungen, Diskriminierung und Rassenwahn in der Ausstellung nicht beschwiegen. Schließlich sollte die Frage nach der Begegnung und dem Umgang mit dem jeweils ›Fremden‹ im Vordergrund der Ausstellung stehen: »Die Begegnung und das Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Kultur ist eine Konstante in der Geschichte – und den Besuchern dieser Ausstellung wird deutlich werden, daß die Kultur in Deutschland nicht die Kultur der Deutschen alleine war und ist.«³⁹ Die Ausstellung ging in drei Jahren durch sechs Museen und erzielte auf diese Art und Weise eine beachtliche Breitenwirkung.⁴⁰

35 Uwe Meiners/Christoph Reinders-Düselder (Hg.), *Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde. Schlaglichter von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*, Cloppenburg 1999, S. 11f.

36 Osses, *Perspektiven der Migrationsgeschichte*, S. 73.

37 Vgl. Meiners/Reinders-Düselder (Hg.), *Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde*, S. 16.

38 Ebd., S. 17.

39 Ebd., S. 18.

40 Osses, *Perspektiven der Migrationsgeschichte*, S. 73.

Migrationsgesellschaft musealisieren: 2000 bis 2006

Um das Jahr 2000 richtete sich wachsendes öffentliches Interesse auf die Geschichte von Flucht und Vertreibung. Der Diskurs wurde nicht zuletzt ange-regt durch die Veröffentlichung der Novelle ›Der Krebsgang‹ (Günther Grass, 2002), die ARD-Fernsehndokumentation ›Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer‹ (2001) und die Serie ›Die Flucht‹ des Magazins ›Der Spiegel‹ (2002)⁴¹. Vor allem anlässlich des 60. Jahrestages des Kriegsendes von 1945 entstanden Ausstellungen wie die Wanderausstellung ›Flucht, Vertreibung, Integration‹(2006) des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Das Bemerkenswerte an dieser Ausstellung war die Betonung individueller Erinnerungen und Lebensgeschichten. Sie erzählte von der Flucht und Vertreibung der Deutschen am Ende des Zweiten Weltkrieges, ihrer Aufnahme in die (west-)deutsche Gesellschaft und griff aktuelle Ereignisse und Diskussionen auf, wie zum Beispiel die Kontroverse um die Errichtung eines ›Zentrums gegen Vertreibungen‹ in Deutschland.⁴² Die Diskussion um das vom Bund der Vertriebenen gewünschte Zentrum hatte 1999 ihren Anfang genommen⁴³ und geriet mit der im Vorfeld politisch stark umstrittenen Ausstellung ›Erzwungene Wege. Flucht und Vertreibung im Europa des 20. Jahrhunderts‹⁴⁴ (2006) erneut ins Blickfeld der Öffentlichkeit. Im Kontext von Ausstellungen zu Flucht und Vertreibung nach 1945 bzw. ab 1944 markierte auch die Ausstellung ›Aufbau West. Neubeginn zwischen Vertreibung und Wirtschaftswunder‹ (2005/06) im Westfälischen Landesmuseum für Industriekultur einen wichtigen Schritt. Sie arbeitete die Geschichten und Erfahrungen von Flüchtlingen und Vertriebenen heraus, die nach 1945 in die westlichen Besatzungszonen kamen und den Wiederaufbau mitgestalteten: Es sollte deutlich werden, dass »Arbeitskräfte, Know-how und Unternehmerrgeist aus dem Osten [...] maßgeblich zum Wirtschaftswunder beigetragen (haben).«⁴⁵ Auch diese Ausstellung erzählte die Migrations- und Integrationsgeschichte anhand von zahlreichen biographischen Beispielen und ver-

41 Oltmer, Migration im 19. und 20. Jahrhundert, S. 111.

42 Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 77f. Die Ausstellung basierte auf lebensgeschichtlichen Erinnerungen und Interviews.

43 Oltmer, Migration im 19. und 20. Jahrhundert, S. 111.

44 Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 79. Die Ausstellung thematisierte die Verfolgung und Vertreibungen in Europa vom Völkermord an den Armeniern 1915 bis zum Jugoslawienkrieg 1991–1995 und verfolgte das Ziel, an die Opfer zu erinnern und sie im historischen Gedächtnis zu verankern.

45 Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Neubeginn zwischen Vertreibung und Wirtschaftswunder, http://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/portal/S/zollern/sonderausstellungen/alteausstellungen/aufbau_west/ (16.10.2015). Die Ausstellung beinhaltete 300 Objekte, 40 Lebensgeschichten sowie zahlreiche historische Fotos, Film- und Tondokumente von 1945 bis in die Gegenwart.

festigte damit einen methodisch-praktischen Trend, der bis in die Gegenwart die Umsetzung von Ausstellungen über Migration bzw. Integration deutlich prägt.⁴⁶

Neben den Themen Flucht und Vertreibung nahm ab dem Jahr 2000 im Zusammenhang mit den anstehenden Jahrestagen, die den Abschluss von Anwerbeabkommen markierten, auch die Zahl der Ausstellungen zur Geschichte der ›Gastarbeiter‹ zu. Dies gilt zwar nicht unmittelbar für die Ausstellung ›Für fünfzig Mark einen Italiener. Zur Geschichte der Gastarbeiter in München‹ (2000), allerdings etwa für Ausstellungen wie ›40 Jahre Fremde Heimat – Einwanderung aus der Türkei in Köln. 40 Yıl Almanya – Yaban, Silan olur. Türkiye’den Köln’e göç‹ (2001).

2000: ›Für fünfzig Mark einen Italiener. Zur Geschichte der Gastarbeiter in München‹ (10. März bis 7. Mai 2000, Hauptbahnhof München)

Bereits 1996 regte der Stadtrat Theo Gavras, der selbst aus Griechenland zugewandert war, an, die Geschichte der ›Gastarbeiter‹ in München zu dokumentieren. Daraufhin legte die Abteilung Stadtgeschichte im Kulturreferat München ein Ausstellungskonzept für die Ausstellung ›Für 50 Mark einen Italiener. Zur Geschichte der Gastarbeiter in München‹ vor, welche im Jahr 2000 im Münchener Hauptbahnhof gezeigt wurde.⁴⁷ Dieser zählte zu den zentralen Ankunfts- und Verteilungszentren für die angeworbenen Arbeitskräfte aus Süd- bzw. Südosteuropa. Zwischen 1955 und 1973 betraten am Münchener Hauptbahnhof ca. zwei Millionen ›Gastarbeiter_innen‹ erstmals deutschen Boden, und es stellte sich heraus, »dass dieser Bahnhof in der Erinnerung der ehemaligen Gastarbeiter eine zentrale Rolle spielt, nicht nur als Ort der Ankunft in Deutschland, sondern als Ort des Informationsaustausches, der Verbindung und der Kontakte zur ersten Heimat«. ⁴⁸ Während der Ausstellungszeit wurden auf den Bahnsteigen fünf Meter hohe Fotografien von ›Gastarbeiter_innen‹ mit Lebensläufen und Auszügen aus Interviews gezeigt. Insgesamt konnten im Vorfeld 45 Interviews geführt werden, die zur Basis für die Ausstellung wurden.⁴⁹ Dabei war viel Überzeugungsarbeit nötig, und erst als es zwei Historikerinnen gelungen war, deutlich zu machen, wie wichtig es sei, diesen Teil der Münchener Nachkriegsgeschichte aufzuar-

⁴⁶ Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 78.

⁴⁷ Angelika Baumann, ›Für 50 Mark einen Italiener.‹ Zur Geschichte der Gastarbeiter in München. Ein Ausstellungsprojekt nicht nur zur Migrationsgeschichte Münchens, in: Heidi Behrens/Jan Motte (Hg.), Politische Bildung in der Einwanderungsgesellschaft, Schwalbach i.Ts. 2006, S. 194–201, hier S. 195.

⁴⁸ Baumann, ›Für 50 Mark einen Italiener‹, S. 195–197.

⁴⁹ Ebd.

beiten, erklärten sich einige ehemalige ›Gastarbeiter_innen‹ bereit, ein Gespräch zu führen.⁵⁰

Die Ausstellung thematisierte die Zeit zwischen dem Anwerbevertrag mit Italien im Jahr 1955 und dem Anwerbestopp im Jahr 1973. Neben der Anwerbung ging es um die Arbeitssituation, Ankunft, Aufnahme, Vermittlung, Betreuung und um das Reisen zwischen den Herkunftskontexten und Deutschland.⁵¹ »Ein Ziel der Ausstellung war es, die Anwerbung und die Etappen bis zur Einwanderung als historischen Prozess sichtbar zu machen und so als Teil unserer Geschichte bewusst werden zu lassen. Aus Gastarbeitern sind Münchener geworden; ihre Geschichte ist Teil der städtischen Geschichte.«⁵² Eine These der Ausstellung lautete, dass vieles von dem, was heute als typisch ›münchenerisch‹ gilt, unter ›fremden‹ Einflüssen entstanden ist und die Auseinandersetzung mit dem zunächst ›Fremden‹ braucht(e), um sich zu entwickeln. Der Ausstellung konnte noch eine weitere Bedeutung zugeschrieben werden: »In unzähligen Gesprächen ist uns deutlich gemacht worden, welch große Rolle dieses Projekt für das Selbstverständnis der Migranten und ihrer Nachkommen in München gespielt hat.«⁵³

Die Resonanz der Ausstellung erwies sich als durchaus groß, was sich auf die optische Präsenz im öffentlichen Raum und auf die frühzeitige und intensive Öffentlichkeitsarbeit, die auch an ausländische Medien und Kulturinstitute gerichtet wurde, zurückführen ließ. Immerhin zählte das Aufsichtspersonal in den unterirdischen Ausstellungsräumen etwa 12.000 Besucherinnen und Besucher.⁵⁴

2001: ›40 Jahre Fremde Heimat – Einwanderung aus der Türkei in Köln. 40 Yıl Almanya – Yaban, Silan olur. Türkiye’den Köln’e göç‹ (27. Oktober bis 23. November 2001, Historisches Rathaus Köln)

Anlässlich des 40. Jahrestages des deutsch-türkischen Anwerbeabkommens im Oktober 1961 wurde vom DOMiD in Kooperation mit der Ford AG und der Stadt Köln eine Ausstellung als Weiterentwicklung der Ausstellung ›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹ (1998) realisiert. Gerade die Ford-Werke AG in Köln beschäftigten seit den 1960er Jahren zahlreiche Arbeiter_innen aus der Türkei. Die Ausstellung zeigte die Geschichte von deren Einwanderung von 1961 bis Anfang der 1990er Jahre aus unterschiedlichen Perspektiven: Aus Sicht der ›Gastarbeiter_innen‹, ihrer Freunde, Nachbar- und Kollegenschaft. Dabei nahm sie insbesondere die Anfänge der Migration, die

50 Ebd., S. 199f.

51 Ebd., S. 197.

52 Ebd., S. 196.

53 Ebd., S. 200.

54 Ebd., S. 199.

Anwerbung, den Niederlassungsprozess der ersten Generation, das Leben in den Wohnheimen, die Arbeit in der Fabrik und die Freizeitgestaltung in den Blick.⁵⁵ Es ging darum, »geteilte Erinnerungen« sichtbar zu machen.⁵⁶ Die Exponate, persönliche Erinnerungsstücke, Gegenstände des täglichen Gebrauchs, Dokumente, Fotografien, Briefe, und Zeitungsberichte, stammten aus der Sammlung des DOMiD und die Texte sowie der Ausstellungskatalog waren zweisprachig.⁵⁷ »Ziel der Ausstellung war es, mit manchen Mythen aufzuräumen, die sich ›Deutsche‹ von ›Türken‹ machten. Indem ungewöhnliche und überraschende Geschichten, die nicht den gängigen Klischees entsprachen, zur Darstellung gebracht wurden, wollte die Ausstellung zu einem besseren Verständnis zwischen der Mehrheitsgesellschaft und einer Minderheit, die die Bundesrepublik entscheidend mitgeprägt hat, beitragen.«⁵⁸

Vor allem für die Jahre 2005 und 2006 ist in Deutschland ein Boom an Migrationsausstellungen zu verzeichnen.⁵⁹ Anlässe für Ausstellungen bot neben dem 60. Jahrestag des Kriegsendes 1945 der 50. Jahrestag des ersten staatlichen Anwerbeabkommens der Bundesrepublik Deutschland mit Italien im Jahr 1955. So wurde das von der Bundeskulturstiftung geförderte ›Projekt Migration‹ 2005 mit einer großen Ausstellung in Köln abgeschlossen.

2005: ›Projekt Migration‹

(30. September 2005 bis 15. Januar 2006, Kölnischer Kunstverein, Rudolfplatz, Friesenplatz, Aachener Straße und im öffentlichen Raum)

Von 2002 bis 2006 beschäftigten sich der Kölnische Kunstverein, DOMiD, das Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt/Main gemeinsam mit dem Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich⁶⁰ mit durch Migrationsbewegungen ausgelösten gesellschaftlichen Veränderungen, beginnend mit der Geschichte der ›Gastarbeiter_innen‹ seit den 1950er Jahren.⁶¹ Neben zahlreichen Veranstaltungen und Aktionen erarbeitete das Projekt anlässlich

55 Eryilmaz, Migrationsgeschichte, S. 38.

56 Martin Rapp, Geteilte Erinnerungen. Ausstellungsmacher Martin Rapp blickt zurück auf den Weg des Kölner Vereins DOMiD. Von musealer Darstellung zu neuen Perspektiven, in: Natalie Bayer u.a. (Hg.), Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus, München 2009, S. 106f., hier S. 106.

57 DOMiT – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V. (Hg.), 40 Jahre Fremde Heimat – Einwanderung aus der Türkei in Köln. 40 Yıl Almanya – Yaban, Silan olur. Türkiye'den Köln'e göç, Köln 2001, S. 8.

58 Eryilmaz, Migrationsgeschichte, S. 38.

59 Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 75.

60 Das Projekt wurde von der Kulturstiftung des Bundes initiiert und gefördert.

61 Kulturstiftung des Bundes (Hg.), Projekt Migration, http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/trans_und_inter/archiv/projekt_migration.html (28.10.2015).

des 50. Jahrestages der Unterzeichnung des deutsch-italienischen Anwerbevertrages⁶² die Ausstellung ›Projekt Migration‹, die an verschiedenen Orten in Köln gezeigt wurde.

Die Ausstellung behandelte die Wanderungsverhältnisse zwischen 1955 und 2005 sowohl mit Blick auf die BRD als auch auf die DDR. Innovativ am Konzept war die dabei entwickelte Perspektive: »Der Blick entscheidet darüber, ob und wie wir Migration sehen.«⁶³ Migrationsgeschichte wurde folglich nicht im Kontext einer Mehrheit und ihrer Minderheiten erzählt:

»Die Ausstellung steht für den Versuch, diesen Blick umzukehren und Migration als eine zentrale Kraft für gesellschaftliche Veränderungen sichtbar und erlebbar zu machen. Gezeigt werden ein von der Migration mitgestaltetes Deutschland und Europa. [...] Aus der Betrachtung der Geschichte und der Gegenwart heraus stellt die Ausstellung die Frage nach dem Zukunftspotenzial, dem utopischen Moment und den Visionen, die Migration entwirft. Dazu gehören Fragen nach einer neu verfassten europäischen Identität, einer postnationalen ›Staatsbürgerschaft‹ und generell der Frage nach einem kosmopolitischen Blick auf die sich um uns und mit uns bewegenden Verhältnisse.«⁶⁴

Dabei folgte die Ausstellung nicht mehr einer Chronologie, sondern strukturierte sich in Themeneinheiten, die sowohl mit künstlerischen als auch historischen und sozialwissenschaftlichen Beiträgen präsentiert wurden.⁶⁵ So thematisierte die Ausstellung die ›Gastarbeiter_innen‹ im Kontext des Ost-West-Konflikts, indem sie zeigte, wie Migrant_innen von den verschiedenen politischen Lagern als ›Kommunisten‹ verdächtigt oder als »›industrielle Reservearmee‹ zum proletarischen Subjekt *per se* erklärt« wurden.⁶⁶ Ihr Narrativ veranschaulichte, dass bis in die 1960er Jahre die Teilhabe von Migrant_innen am städtischen und öffentlichen Leben kaum gewollt und kaum möglich war.⁶⁷ Gleichzeitig verdeutlichte es, dass die ›Gastarbeiter_innen‹ das deutsche ›Wirtschaftswunder‹ und den Übergang von der industriellen zur postindustriellen Konsum- und Dienstleistungsgesellschaft mitgestalteten und dass unsere Alltagskultur längst durch Migration geprägt ist.⁶⁸ Damit stellte die Ausstellung die Wirkung von Migration auf die Gesellschaft in den Mittelpunkt und präsentierte ein von Migration mitgestaltetes Deutschland und

62 Das deutsch-italienische Abkommen markierte den Beginn von Migrationen zwischen verschiedenen Mittelmeerstaaten, Portugal und Deutschland.

63 Kölnischer Kunstverein u.a. (Hg.), Projekt Migration. Ausstellungsführer, Köln 2005, S. 9.

64 Ebd., S. 9f.

65 Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 80.

66 Kölnischer Kunstverein (Hg.), Projekt Migration, S. 16f.

67 Ebd., S. 17.

68 Ebd., S. 98f.

Europa.⁶⁹ Migrationserfahrungen wurden nicht rekonstruiert, sondern dekonstruiert und neu repräsentiert, um einen neuen transnationalen Blick zu etablieren.⁷⁰

Neben dem ›Projekt Migration‹ stach 2005 ein weiteres großes Ausstellungsprojekt hervor. Unter dem Titel ›Zuwanderungsland Deutschland‹ zeigte das Deutsche Historische Museum (DHM) zeitgleich die beiden Ausstellungen ›Migrationen 1500–2005‹ bzw. ›Die Hugenotten‹ und widmete sich damit der Darstellung von Migration in unterschiedlichen Zeitkontexten. Dietmar Osses hält fest:

»Insgesamt zeigen sich beide Ausstellungen deutlich von den institutionellen Vorgaben und den politischen Begleitumständen geprägt. Als Ausstellungen des bedeutendsten nationalen Geschichtsmuseums richteten sie im Jahr des Inkrafttretens des lang diskutierten Zuwanderungsgesetzes den Blick auf die rechtlichen und politischen Rahmenbedingungen von Migration und auf die unterschiedlichen Aspekte der Integration.«⁷¹

Mit der Debatte um die Inhalte und Neuregelungen des Zuwanderungsgesetzes (2001–2004) ging die Diskussion um die Anerkennung Deutschlands als Einwanderungsland sowie eine Debatte um die Einrichtung des vom DOMiD geforderten nationalen Migrationsmuseums einher und bildeten den Hintergrund der 2005 und 2006 gezeigten Migrationsausstellungen. Das Zuwanderungsgesetz erkannte die Einwanderungssituation in Deutschland als Normalität an, die Ausstellungen des DHM in Berlin vollzogen diesen politischen Umschwung mit ihren Ausstellungen nach.

2005: ›Zuwanderungsland Deutschland‹: ›Migrationen 1500–2005‹ und ›Die Hugenotten‹ (22. Oktober 2005 bis 12. Februar 2006, Deutsches Historisches Museum, Berlin)

Ebenso wie die Ausstellung ›Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde‹ thematisierte die Ausstellung ›Migrationen 1500–2005‹ die Darstellung der langen Geschichte der Migration nach und aus Deutschland. Sie zielte darauf ab, die Kenntnisse über Migrationsprozesse zu erweitern und Besucher_innen bewusst werden zu lassen, dass Migration seit Jahrhunderten ein wesentlicher Aspekt der deutschen Geschichte ist.⁷² Dabei gingen die Ausstellungsmacher_innen von einem weiten Migrationsbegriff aus: Wanderhandel, temporäre Arbeitsmigration, dauerhafte Einwanderung, Flucht

69 DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (Hg.), Projekt Migration, <http://www.domid.org/de/ausstellung/projekt-migration> (28.10.2015).

70 Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 80f.

71 Ebd., S. 75f.

72 Ebd., S. 75f.

aus unterschiedlichen Gründen und die Zwangsmigrationen des 20. Jahrhunderts bildeten die wesentlichen Achsen der Darstellung. Etwa 300 Objekte, darunter zahlreiche Archivalien und Dokumente, Gemälde, Graphiken oder persönliche Erinnerungsstücke, veranschaulichten die Geschichte der Migrationen, Audio- und Filmstationen ließen individuelle Perspektiven lebendig werden.⁷³

Die zweite Ausstellung des DHM, ›Die Hugenotten‹, verdeutlichte an diesem Beispiel Wanderungs- und Integrationsprozesse in deren Hauptzufluchtsländern.⁷⁴ Im Zentrum der Darstellung standen die rechtlichen Sonderstellungen, die wirtschaftlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Erfolge und Wege der Integration in die Aufnahmegesellschaft.⁷⁵ Die Wahl fiel auf eine Darstellung der Geschichte der Hugenotten, weil diese durch Objekte und Quellen gut dokumentiert ist und sich durchaus aktuelle Aspekte von Migration und Integration entlang eines geschichtlich weit zurückliegenden Fallbeispiels erzählen lassen.⁷⁶

Mainstreaming: 2007 bis 2015

2007 veröffentlichte die Bundesregierung den Nationalen Integrationsplan. Er legte fest, dass sich kulturelle Einrichtungen in ihrem Selbstverständnis, ihren Angeboten und bei ihrer Personalplanung interkulturell öffnen müssen.⁷⁷ Während der Arbeit am Nationalen Integrationsplan und insbesondere nach seiner Veröffentlichung nahm das Interesse am Thema Migration im musealen Kontext noch einmal deutlich zu.⁷⁸

2009: ›Crossing Munich. Orte, Bilder und Debatten der Migration‹ (10. Juli bis 15. September 2009, Rathausgalerie München)

Die Stadträtin von Bündnis 90/Die Grünen, Sedef Özakin, forderte anlässlich des 50. Jahrestages der Unterzeichnung des ersten Anwerbeabkommens mit Italien im Jahr 1955 das Münchener Kulturreferat auf, die Migrationsge-

⁷³ Vgl. Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500–2005*, <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/zuwanderungsland-deutschland/migrationen/> (28.10.2015).

⁷⁴ Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Zuwanderungsland Deutschland. Die Hugenotten*, <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/zuwanderungsland-deutschland/hugentten/> (28.10.2015).

⁷⁵ Osses, *Perspektiven der Migrationsgeschichte*, S. 76.

⁷⁶ Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Zuwanderungsland Deutschland. Die Hugenotten*, <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/zuwanderungsland-deutschland/hugentten/> (28.10.2015).

⁷⁷ Presse- und Informationsamt der der Bundesregierung (Hg.), *Der Nationale Integrationsplan. Neue Wege – neue Chancen*, Erfurt 2007, S. 132.

⁷⁸ Deuser, *Migration im Museum*, S. 3.

schichte Münchens in einer neuen Ausstellung zu zeigen. Die erste Ausstellung, ›Für 50 Mark einen Italiener‹ (2005) sollte im Rahmen von ›Crossing Munich‹ nicht wiederholt werden, sondern als Ausgangspunkt der Recherchen dienen.⁷⁹ Eineinhalb Jahre dauerte das Forschungs- und Ausstellungsprojekt, in dem Wissenschaftler_innen historische Recherchen und kulturwissenschaftliche Forschungen in den Münchener Stadtvierteln und ›Communities‹ durchführten, um die Migrationsgeschichte Münchens neu zu erzählen.⁸⁰ Es folgte eine Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst: Ihre Ergebnisse betrachteten die Wissenschaftler_innen gemeinsam mit elf Künstler_innen, woraus 14 installative Arbeiten entstanden, die »spartenübergreifend, kreativ und mit subtilem Witz neue Perspektiven auf Migration als selbstverständlichen Teil unserer Gesellschaft sichtbar machen – jenseits der etablierten Bilder und Debatten.«⁸¹ Die Arbeiten wurden vier verschiedenen Themen zugeordnet, wodurch die Ausstellung einen nicht chronologischen Aufbau erhielt. In den Bereichen ›Kultur‹, ›Ökonomie‹, ›Politik‹ und ›städtischer Raum‹ wurden Migrant_innen als »durchaus streitbare Akteure unserer Stadtgesellschaft« ernst genommen.⁸² So fand z.B. im Bereich ›Stadtbilder – Stadt(t)räume‹ eine Spurensuche nach sichtbaren, weniger sichtbaren, unsichtbaren und unsichtbar gemachten Zeichen der Migration im Stadtbild statt.⁸³ Im Feld ›Urbane Politiken‹ zeigte die Analyse der Migrationspolitik, wie in den vergangenen 50 Jahren kommunal und auf Bundesebene mit Migrationsbewegungen umgegangen worden war, wie ihre Effekte und Forderungen zurückgewiesen, eingedämmt, verwaltet, gesteuert oder genutzt wurden.⁸⁴ Den Beteiligten war in allen Bereichen ein wichtiges Anliegen, Geschichte und Gegenwart der Migration aus der Perspektive der Migration zu erzählen: »Dies verpflichtet zu einem Standpunkt, der zentral nach dem subjektiven Gesicht und den Erfahrungen der Migration fragt und, von dort kommend, versucht, die Geschichte der Migration zu rekonstruieren.«⁸⁵ Deuser schreibt, dass diese Ausstellung »eine der wenigen Ausstellungen [ist], die Migration nicht über die Fragen von kultureller/ethnischer Zugehörigkeit verhandelt. [...] Anstatt also über Migration und Migrant_innen zu sprechen, schaut sie sich genau dieses Sprechen über Migration an und verdeutlicht, wie Migration Gesellschaft gestaltet.«⁸⁶

⁷⁹ Vgl. Bayer u.a. (Hg.), *Crossing Munich*, S. 11.

⁸⁰ Ebd., S. 8.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 8f.

⁸³ Ebd., S. 19.

⁸⁴ Ebd., S. 59.

⁸⁵ Ludwig-Maximilians-Universität München (Hg.), *Crossing Munich*, http://www.volkskunde.uni-muenchen.de/forschung/kooperationsprojekt/crossing_munich1/index.html (28.10.2015).

⁸⁶ Deuser, *Migration im Museum*, S. 19.

Die Verabschiedung des Nationalen Integrationsplans (2007) und die darin notierten Forderungen an Museen und andere kulturelle Einrichtungen, sich in ihrem Selbstverständnis, ihren Angeboten und innerhalb der Personalplanung interkulturell zu öffnen, veranlasste den Deutschen Museumsbund 2009, Vertreter_innen von Museen aller Sparten und andere Expert_innen zu einem Werkstattgespräch unter dem Titel ›Museum-Migration-Kultur-Integration‹ einzuladen, das vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien angeregt und gefördert wurde. Das Ergebnis des Werkstattgesprächs war die Unterzeichnung eines gleichnamigen Memorandums, in dem die Gründung, Aufgaben und Ziele eines bundesweiten und spartenübergreifenden Arbeitskreises festgehalten wurden.⁸⁷ »Der Arbeitskreis Migration beschäftigt sich unter verschiedensten Blickwinkeln mit der Frage, wie Museen der Realität der Einwanderungsgesellschaft Rechnung tragen können. Dabei werden ›Migration‹ und ›kulturelle Vielfalt‹ als Querschnittsthemen verstanden, die sowohl sämtliche Kernaufgaben des Museums – insbesondere das Sammeln, Ausstellen und Vermitteln – als auch alle Menschen, die im und mit dem Museum arbeiten, betreffen.«⁸⁸ Eine Verbreiterung und Vertiefung der Auseinandersetzung der Museen mit den Themen Migration und Kulturelle Vielfalt strebte der Deutsche Museumsbund im Rahmen der ›Initiative für vielfältige Perspektiven: Museum und Migration‹ an (Juli 2012 bis Juni 2015).⁸⁹ Mit dieser Initiative gingen die beiden Projekte ›Alle Welt: Im Museum‹ und ›Kulturelle Vielfalt im Museum: Sammeln, Ausstellen und Vermitteln‹ einher. Letzteres beinhaltete das Modul ›Sammlungen neu sichten‹, das auf den Erfahrungen der Modulleiterinnen Frauke Miera und Lorraine Bluche basierte, die zuvor die Ausstellung ›NeuZugänge‹ kuratiert hatten.

2011: ›NeuZugänge. Migrationsgeschichten in Berliner Sammlungen‹ (29. Januar bis 27. März 2011, FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum, Berlin)

Die Ausstellung entwickelte sich als eine Kooperation zwischen dem Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg, dem Stadtmuseum Berlin, dem Museum für Islamische Kunst, dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Forschungsprojekt ›Experimentierfeld Museologie‹ an der TU Berlin.

⁸⁷ Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Memorandum (Memorandum des Werkstattgesprächs »Museum – Migration – Kultur – Integration« vom 10.12.2009), http://www.museumsbund.de/de/fachgruppen_arbeitskreise/migration_ak/memorandum_gruendung/ (2.11.2015).

⁸⁸ Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Migration (AK), http://www.museumsbund.de/de/fachgruppen_arbeitskreise/migration_ak/ (2.11.2015).

⁸⁹ Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Museum und Migration, http://www.museumsbund.de/de/projekte/museum_und_migration/ (2.11.2015).

Der Schwerpunkt des Projekts lag auf dem Neusichten von Sammlungen auf drei Ebenen: Als erstes sollten die teilnehmenden Museen ihre Sammlungen auf Objekte durchforsten, die bisher wenig Beachtung gefunden hatten und den Zusammenhang zwischen diesen Objekten und der Migrationsgeschichte erläutern. Als zweites wurden Berliner_innen mit und ohne Migrationshintergrund aufgefordert, diese Objekte zu kommentieren. Damit hinterfragte die Ausstellung die gängige Sammlungs- und Museumspraxis. In einem dritten Schritt wurden Berliner_innen mit Migrationshintergrund gebeten, ein persönliches Objekt, das sie mit ihrer Biographie verbanden, dem Projekt beizusteuern und in videografierten Interviews vorzustellen. Damit verwies die Ausstellung auf die Leerstellen in den Berliner Sammlungen, Objekte der Migrationsgeschichte betreffend.⁹⁰ Die Ergebnisse dieser drei Formen der Neusichtung wurden anschließend in der Laborausstellung präsentiert. »Über das Spannungsfeld unterschiedlicher Perspektiven und Zugänge konnte sowohl die Mehrdimensionalität des Phänomens ›Migration‹ als auch die Mehrdeutigkeit von Objekten verdeutlicht werden.«⁹¹

2015: ›Von Kuzorra bis Özil. Die Geschichte von Fußball und Migration im Ruhrgebiet‹ (21. August bis 22. November 2015, LWL-Industriemuseum Zeche Hannover, Bochum)

Wenige Jahre später nutzte eine Ausstellung die Popularität des Fußballsports, um Migrationsgeschichte zu erzählen: »Das Ruhrgebiet steht für Migration – und Fußball.«⁹² Anhand von 150 Objekten und Videos, in denen Fußballspieler und Mannschaften portraitiert wurden, gab die Ausstellung Einblicke in die Geschichte von Fußball, Migration, Integration und Identität. Sie begann mit den Anfängen des Fußballsports, der selbst eine Migrationsgeschichte aufweist, weil er Ende des 19. Jahrhunderts aus England ins Ruhrgebiet gelangte. Wichtige Stationen des Narrativs über Fußball und Migration bildeten dann die Geschichte der polnischen und masurischen Spieler in den Fußballmannschaften der 1920er Jahre und der Nationalitätenstreit um die Schalker Meistermannschaft von 1934. Darüber hinaus wurden Spuren der Flüchtlinge und Vertriebenen in der Zeit von Wiederaufbau und ›Wirtschaftswunder‹ sowie die Anfänge des Frauenfußballs und der ersten ›Gastarbeitermannschaften‹ in den 1950er und 1960er Jahren gezeigt. In der Vorbereitungsphase arbeitete das LWL-Industriemuseum Zeche Hannover

⁹⁰ Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg Fachbereich Kultur und Geschichte (Hg.), Neuzugänge – Migrationsgeschichten, <http://www.fhxb-museum.de/index.php?id=230> (30.10.2015).

⁹¹ Deuser, Migration im Museum, S. 11.

⁹² Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Von Kuzorra bis Özil. Die Geschichte von Fußball und Migration im Ruhrgebiet, https://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/portal/S/hannover/Ausstellungen/alteausstellungen/Von_Kuzorra_bis_Oezil/index_html (30.10.2015).

eng mit Fußballvereinen und Fans zusammen.⁹³ Den Anstoß zur Ausstellung gaben der Sozialwissenschaftler Stefan Metzger und der Politikwissenschaftler und Dokumentarfilmer Daniel Huhn im Rahmen der internationalen Summerschool des Netzwerkes Migration in Europa.⁹⁴ Anschließend entwickelten Mitarbeiter_innen des LWL-Industriemuseums Zeche Hannover gemeinsam mit DOMiD die Idee weiter.⁹⁵

Im Februar 2015 veröffentlichte der Arbeitskreis Migration des Deutschen Museumsbundes die Broschüre ›Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit‹.⁹⁶ Sie soll eine Hilfestellung für Museen sein, die mehr kulturelle Teilhabe für alle Menschen der Gesellschaft anbieten möchten. Noch bleibt abzuwarten, inwiefern sich Museen aller Sparten dadurch motiviert sehen, Migration in Ausstellungen zu thematisieren. In einer Zeit, in der die Begriffe ›Flüchtlinge‹ und ›Asylbewerber‹ die Nachrichten prägen, sollten alle Museen in ihrem Selbstverständnis Migration als ›Normalfall‹ unserer Gesellschaft verstehen und in Ausstellungen zeigen, dass die Geschichte Deutschlands nicht ohne den Faktor Migration erzählt werden kann.

Erkenntnisse und Thesen zur Produktion von Migration in Ausstellungen

In den 1990er Jahren markierten die beiden Ausstellungen ›Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde‹ und ›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹ auf unterschiedliche Weise den Aufbruch der Museen zur Präsentation von Migrationsgeschichte. Während die Erstgenannte die doppelte Perspektive von Ein- und Auswanderung seit der Frühen Neuzeit thematisierte, fand mit der zweitgenannten Ausstellung erstmals eine Zusammenarbeit zwischen einer Migrantenselbstorganisation und einem Museum auf Augenhöhe statt. Zum ersten Mal konnten sich türkische Einwanderer als Teil der Gesellschaftsgeschichte Deutschlands in einem Museum wiederfinden.⁹⁷

93 Ebd.

94 Das Netzwerk Migration in Europa e.V. ist als Plattform von Wissenschaftlern und Praktikern im Themenfeld Migration und Integration und an der Schnittstelle zwischen Information, Bildung, Beratung, Forschung und Vernetzung in Europa tätig. Das Netzwerk wurde 2001 gegründet. (Mehr Informationen unter: <http://www.network-migration.org/>).

95 Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Von Kuzorra bis Özil. Die Geschichte von Fußball und Migration im Ruhrgebiet, https://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/portal/S/hannover/Ausstellungen/alteausstellungen/Von_Kuzorra_bis_Oezil/index_html (30.10.2015).

96 Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit, Berlin 2015.

97 Vgl. Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichten, S. 72–75.

Immer wieder haben seitdem ganz unterschiedliche Anlässe dazu geführt, dass Museumsmacher_innen das Thema Migration in ihren Ausstellungen aufgreifen.⁹⁸ Die Debatte um das Selbstverständnis Deutschlands als Einwanderungsland bzw. als Migrationsgesellschaft mit ihrem zeitlichen Höhepunkt um das Inkrafttreten des Zuwanderungsgesetzes (2005), Fragen nach Perspektiven der gesellschaftlichen Integration von Migrant_innen, die Auseinandersetzung mit dem Nationalen Integrationsplan (2007)⁹⁹ oder Erfahrungen mit der Umsetzung entsprechender Initiativen vor Ort förderten ab der Jahrtausendwende, verstärkt ab 2007, das Interesse am Thema Migration im musealen Kontext, insbesondere auch auf regionaler und lokaler Ebene. Denn trotz aller Debatten um ein Nationales Migrationsmuseum werden Geschichte und Gegenwart der Migrationsgesellschaft in Deutschland noch immer vor allem dezentral in temporären Ausstellungen verhandelt. Dabei findet die Auseinandersetzung mit dem Thema Migration in der musealen Präsentation auf ganz unterschiedliche Art und Weise statt. Patricia Deuser zeigt dies in ihrem Bericht, für den sie im Auftrag des Deutschen Museumsbundes Konzepte und Inhalte von 60 Ausstellungen analysierte, ebenso auf¹⁰⁰ wie Dietmar Osses in seinem Aufsatz ›Perspektiven der Migrationsgeschichte in deutschen Ausstellungen und Museen‹, der einen Überblick über die Migrationsausstellungen der jüngeren Vergangenheit gibt. Im Ergebnis kristallisieren sich Trends und Schwerpunkte bei den Zugangs- und Darstellungsformen heraus, die Museen nutzen, um Migration in Sonder- und Wanderausstellungen zu thematisieren. Diese lassen sich in sechs Themen zusammenfassen:

1. *Migration als Einwanderungsgeschichte in der Nachkriegszeit*: Der von Ausstellungsmacher_innen am häufigsten gewählte historische Zugriff ist die Darstellung der Geschichte(n) von Zuwanderung seit 1945.¹⁰¹ Osses beobachtete, dass sich viele der kleineren und mittleren Ausstellungsprojekte auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beziehen. Dabei verbindet sich die Präsentation oft mit lokalen oder regionalen Bezügen, bewegt sich chronologisch entlang einer nationalen Migrationsgeschichte und thematisiert vor allem die Arbeitsmigration seit den 1950er Jahren.¹⁰² Auch Deuser resümiert, dass sich ein Großteil der Migrationsausstellungen auf die Epoche nach 1945 konzentriert.¹⁰³ Lebensgeschichten und Zeugnisse von Einwanderern bilden eine

98 Ebd., S. 81.

99 Demnach sollen kulturelle Einrichtungen Integration als Querschnittsaufgabe verstehen und sich in ihrem Selbstverständnis, ihren Angeboten und innerhalb ihrer Personalplanung interkulturell öffnen.

100 Deuser, Migration im Museum, S. 6.

101 Ebd., S. 14.

102 Vgl. Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 87.

103 Deuser, Migration im Museum, S. 15.

wichtige Grundlage dieser Ausstellungen, um »das Sichtbarmachen der Zuwanderer« und die »gesellschaftliche Anerkennung durch das Ausstellen ihrer Geschichte als Teil einer gemeinsamen Geschichte« zu erreichen.¹⁰⁴

Ein Nachteil dieser Darstellungsform besteht indes darin, dass ein großer Teil der Ausstellungen die Einwanderung bestimmter Gruppen in den Mittelpunkt ihrer Erzählung stellt, die meistens über Nationalität und Herkunft identifiziert werden. Durch die Beschränkung auf einzelne Einwanderungsgruppen und die chronologische Darstellung von Migrationsgeschichte können transnationale Communities und Migrationsformen, die nicht in der Niederlassung sichtbar werden, nur schwer in Ausstellungen thematisiert werden und bleiben eher ausgeblendet.¹⁰⁵

2. *Migration aus interkultureller Perspektive:* Deuser versteht unter der Darstellung von Migration aus interkultureller Perspektive Ausstellungen, die sich insbesondere mit kultureller Vielfalt auseinandersetzen, wobei sie feststellt, dass dabei weniger stark Ansätze vertreten sind, »die kulturelle Vielfalt nicht primär als religiöse Vielfalt verstehen«.¹⁰⁶ Das Thema Migration aus einer interkulturellen Perspektive zu betrachten, kann auch bedeuten, dass allgemeine Themen wie z.B. Fußball (›Von Kuzorra bis Özil. Die Geschichte von Fußball und Migration im Ruhrgebiet‹; 2015), Arbeit (›Eiskalte Leidenschaft. Italienische Eismacher im Ruhrgebiet‹) und Hochzeit (›Evet. Ja – ich will! Hochzeitskultur und Mode von 1800 bis heute. Eine deutsch-türkische Begegnung‹) aus mehreren Perspektiven, etwa aus der einheimischen und der migrantischen, beleuchtet werden.¹⁰⁷

3. *Migration im Kontext der Konstruktion von Fremdbildern und Identitäten:* Als dritte Strategie für Migrationsausstellungen nennt Deuser die Frage nach der Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern, die beispielsweise in der Ausstellung ›Xenopolis‹ (Rathausgalerie München, 2005) Anwendung fand und die Wechselbeziehung von Ausgrenzung und Faszination gegenüber dem ›Fremden‹ thematisierte.¹⁰⁸ Auch die eingangs vorgestellte Ausstellung ›Grenzüberschreitungen‹ (1996) nutzte die Darstellung von Fremdheitserfahrungen (durch Grenzüberschreitungen) verschiedener Art und machte gleichzeitig deutlich, dass Migration in irgendeiner Form jeden Menschen betrifft.

4. *Migration als gesellschaftsprägende Kraft:* Ein weiterer Ansatz ist die Darstellung von Migration als ›Normalfall‹. Deuser versteht darunter, Migration als Querschnittsthema zu betrachten, und folgt damit der Vorstellung des ›Migration Mainstreaming‹, womit Heterogenität und Konfliktivität nicht als

104 Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 82.

105 Deuser, Migration im Museum, S. 14f.

106 Ebd., S. 16.

107 Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte, S. 87.

108 Deuser, Migration im Museum, S. 17.

Ausnahme und Problem, sondern als soziale Wirklichkeit und Normalität verstanden werden. In den letzten Jahren ist die Zahl der Sonderausstellungen gewachsen, die Migration als Querschnittsthema und/oder als Perspektive verstehen und von Deuser diesem Konzept zugeordnet werden.¹⁰⁹ Sie betont, dass es für das ›Migration Mainstreaming‹ im Bereich des Museums bislang keine Definition gibt und ihre Auswahl an Beispielen subjektiv ist. Als wegweisend für diesen Ansatz fasst sie die Ausstellung ›Crossing Munich. Orte, Bilder und Debatten der Migration‹ auf, die »Migration explizit als Perspektive und weniger als zu behandelndes Sujet« wählte.¹¹⁰ Auf den neuen Blick dieser Ausstellung auf ›herrschende Verhältnisse‹ und transnationale Diskurse, verbunden mit Perspektivwechsel und der Suche nach neuen Bildern, verweist auch Dietmar Osses als stark innovativen Beitrag.¹¹¹ Mit ähnlichen Argumenten rechnet Natalie Bayer die Ausstellung ›Projekt Migration‹ zu den gelungenen Beispielen für die Konzeption einer Ausstellung aus der Perspektive der Migration: »So kann gezeigt werden, dass sich Migrantinnen und Migranten schon seit den 1960er Jahren selbst für Teilhabe, Spracherwerb und gleiche Rechte eingesetzt haben, da sich weder die Arbeitgeber noch der Staat in aller Regel dafür zuständig sahen.«¹¹² Sie unterstreicht, dass mithilfe dieser Perspektive ein völlig anderes Verständnis von Gesellschaft in den Vordergrund tritt, und meint damit, dass Akteure auftreten, die bislang nicht befähigt wurden, an der Geschichte und gesellschaftlichen Veränderungen mitzuwirken: »Solch ein Zugang bewirkt Blickverschiebungen jenseits des Herkunftsbezuges und ethnisierenden Zuschreibungen; dies ermöglicht, Migration als ›zentrale Kraft gesellschaftlicher Veränderungen‹ zu begreifen.«¹¹³ Der Perspektivwechsel verdeutlicht, dass Transnationalität selbstverständlich ist und zur Alltagsrealität gehört.¹¹⁴

5. *Neusichtung bestehender Sammlungen*: Eine weitere Möglichkeit, Migration in Ausstellungen zu thematisieren, besteht im Neusichten und Bewerten von bereits bestehenden Beständen und Sammlungen aus migrantischer Perspektive.¹¹⁵ Dazu resümiert Deuser: »Bisher scheinen jedoch nur wenige Museen Anknüpfungspunkte in ihren Sammlungen zu sehen.«¹¹⁶ Sie hält fest, dass bislang kaum Sammlungen neu gesichtet wurden, dies aber aus zwei Gründen sehr sinnvoll erscheint: Zum einen öffnet die Neusichtung neue

109 Ebd., S. 18.

110 Ebd., S. 19.

111 Osses, *Perspektiven der Migrationsgeschichte*, S. 86.

112 Natalie Bayer, *Unter den Vitrinen*, in: Bayerischer Flüchtlingsrat (Hg.), *Hinterland. Unterhaltung*, Andechs 2012, S. 52, <http://www.hinterland-magazin.de/pdf/21-47.pdf> (22.9.2015).

113 Ebd.

114 Ebd.

115 Osses, *Perspektiven der Migrationsgeschichte*, S. 83.

116 Deuser, *Migration im Museum*, S. 7.

und vielfältige Perspektiven, die eine Reproduktion von Klischees vermeiden helfen. Zum anderen zeigt die Neusichtung von Sammlungen, die nicht primär sozialgeschichtliche Themen umfassen, dass auch z.B. kunsthistorische Sammlungen Objekte bewahren, die Migrationsgeschichte erzählen. Neusichtungen machen also die Vielschichtigkeit künstlerischer, kultureller und wissenschaftlicher Zeugnisse deutlich, die durch räumliche Mobilität entstanden bzw. geprägt sind.¹¹⁷

6. *Migration und Partizipation*: Aytaç Eryılmaz schrieb 2011: »Seit Jahrzehnten wird das Thema Migration nur ›für Ausländer‹ oder ›über Ausländer‹ behandelt, bisher aber kaum mit darauf spezialisierten Migranten und Migranteneinrichtungen. Es scheint als betrachteten die Museumsvertreter uns nicht auf Augenhöhe.«¹¹⁸ Er forderte, dass die Geschichte der Migration nicht länger ohne die Perspektive der Migrant_innen erzählt wird.¹¹⁹ Patricia Deuser unterstreicht die Wichtigkeit partizipativer Praktiken für Museen als Schlüssel zum Thema Migration und kulturelle Vielfalt. Dabei allerdings gilt es, das ›Wie‹ immer wieder zu hinterfragen.¹²⁰ Zwar konstatierte Dietmar Osses 2012: »Die meisten Projekte verfolgen in der Zusammenarbeit mit Zuwanderern bei der Ausstellungskonzeption und Realisierung partizipative und integrative Ansätze.«¹²¹ Fragt man aber nach der Art und Weise, wird also das ›Wie‹ betrachtet, ist die Nutzung von lebensgeschichtlichen Erinnerungen von Zuwanderern und Zuwanderinnen die am häufigsten gewählte Form der Einbindung von Migrant_innen in die Ausstellungspraxis. Dabei verfolgen die Ausstellungsmacher_innen unterschiedliche Ziele. Bisweilen werden sie zur Emotionalisierung und Authentifizierung der Geschichte eingesetzt, manchmal zur Exemplifizierung ausgewählter Themenbereiche.¹²² Mathilde Jamin kuratierte 1998 die Ausstellung ›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹ und betonte anschließend die Bedeutsamkeit der Interviews, die im Vorfeld geführt wurden, für die Objektbedeutung. Denn diese Bedeutungen sind als »Produkte der kulturellen Prägung« zu verstehen. Einwanderungsgeschichte muss daher stets als ein bi- bzw. plurikultureller Prozess betrachtet werden, diese Prozesse zu erklären wiederum erfordert also entsprechende Qualifikationen bzw. Kompetenzen.¹²³ Für Partizipation auf Augenhöhe ist daher die enge Zusammenarbeit zwischen Migrant_innen,

117 Ebd., S. 10.

118 Eryılmaz/Lissner (Hg.), *Geteilte Heimat*, S. 244.

119 Ebd.

120 Deuser, *Migration im Museum*, S. 2.

121 Osses, *Perspektiven der Migrationsgeschichte*, S. 87.

122 Ebd., S. 79.

123 Vgl. Mathilde Jamin, *Deutschland braucht ein Migrationsmuseum. Erfahrungen und Schlussfolgerungen aus einem Ausstellungsprojekt*, in: Hampe (Hg.), *Migration und Museum*, S. 43–50, hier S. 47.

Migrantenorganisationen und Museen unerlässlich. Jamin betont, dass erst die Zusammenarbeit mit DOMiD ermöglichte, Interviews auf Türkisch zu führen, und Ergebnisse hervorbrachte, die auf konventionelle Art und Weise nicht möglich geworden wären: »Das was sie ihm erzählten, hätten sie aufgrund ihrer Scham und ihres Misstrauens gegenüber deutschen Institutionen keinem deutschen Wissenschaftler anvertraut, und sie hätten es zumeist auf Deutsch auch nicht ausdrücken können.«¹²⁴

Eine solche Zusammenarbeit bedeutet gerade nicht, Migrant_innen ausschließlich als Zielgruppe aufzufassen. Eine solche Verengung erweist sich vielmehr als geradezu problematisch, denn die Migrationserfahrung eines Menschen sagt wenig über dessen kulturelle Interessen, sozialen Hintergrund oder Neigung zum Museumsbesuch aus.¹²⁵ Solche differenzierten Wahrnehmungen sind nicht leicht in der Ausstellungspraxis umzusetzen. Häufig erweist sich die Entscheidung für eine Ausstellung zum Thema Migration und deren thematische Gestaltung als davon abhängig, welche Bevölkerungsgruppen, denen ein Migrationshintergrund zugeschrieben wird, in der jeweiligen Stadt bzw. Region am stärksten vertreten waren bzw. am effizientesten Repräsentanz reklamieren konnten. »Die gezielte Ansprache spezifischer Communities sollte dazu beitragen neues Publikum zu gewinnen. Dies gelang nur teilweise, da die Zielgruppe nur im Rahmen des entsprechenden Events bzw. der Ausstellung kam und danach nicht mehr.«¹²⁶ Auch Natalie Bayer formuliert Kritik an dieser sogenannten ›interkulturellen Bildung‹ durch spezielle Zielgruppenangebote:

»Hier liegt eine perfide Krux vor: Diese ›speziellen‹ Programme stigmatisieren ihre Adressaten im Grunde zur unmündigen Problemgruppe mit Bildungsdefiziten und mangelndem Interesse für Kultur und Museen; diese sollen nun unter harmonisch klingenden Rhetoriken der ›Partizipation‹ und ›kulturellen Teilhabe‹ an ›die in ihrer neuen Heimat üblichen Abläufe und Regeln‹ herangeführt werden. Gleichzeitig erhebt sich die Institution Museum so zum offiziellen Schauplatz der Nationalgeschichte und des Kulturkanons.«¹²⁷

Lautete die Forderung in den 1970er Jahren ›Kultur für alle‹, muss heute das Motto ›Kultur durch alle‹ der Leitgedanke musealer Arbeit sein. Nora Sternfeld bietet mit dem Konzept der Kontaktzonen an, Gedenkstätten bzw. Museen als Verhandlungsräume von Geschichte und Geschichtsvermittlung zu verstehen, die Anreize für die Musealisierung von Migration bieten können, mit deren Hilfe Zuschreibungen verlernt und dominanzkulturelle Geschich-

124 Ebd.

125 Deuser, Migration im Museum, S. 22.

126 Ebd., S. 13.

127 Natalie Bayer, Unter den Vitrinen, in: Bayerischer Flüchtlingsrat (Hg.), Hinterland. Unterhaltung, Andechs 2012, S. 48, <http://www.hinterland-magazin.de/pdf/21-47.pdf> (22.9.2015).

ten überwunden werden können, um so ›Othering‹, Ethnisierung und Differenz zu vermeiden – eine Herausforderung, der sich jedes Museum stellen muss, wenn Migrationsgeschichte(n) musealisiert werden sollen.¹²⁸ Denn das ist letztlich nicht allein das Ziel temporärer Ausstellungen oder eines ›nationalen Migrationsmuseums‹, sondern ein Ziel aller Museen, wobei gerade die unzähligen stadtgeschichtlichen Museen als Orte lokaler Selbstvergewisserung eine besondere Rolle spielen werden.¹²⁹ Vor knapp 25 Jahren schrieb Klaus J. Bade: »Wir sollten uns [deshalb] hüten, unter der Last der Gegenwart die Gestaltung der Zukunft zu versäumen«¹³⁰ – eine Maxime, die sich nach wie vor auf den Weg der Museumslandschaft zu einem Normalfall Migrationsgesellschaft beziehen lässt.

128 Siehe dazu Nora Sternfeld, *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Wien 2013.

129 Die Möglichkeiten zur Musealisierung von Migration in stadtgeschichtlichen Ausstellungen werden von der Autorin im Rahmen eines Dissertationsprojektes an der Universität Osnabrück erforscht.

130 Klaus J. Bade, *Homo Migrans. Wanderungen aus und nach Deutschland. Erfahrungen und Fragen*, Essen 1994, S. 8.

Burcu Dogramaci

Migration findet Stadt(museum) – Repräsentationen von Einwanderungs- geschichte. Mit einem Exkurs zu Orhan Pamuks ›Museum der Unschuld‹

Einleitung: Stadtgeschichte als Migrationsgeschichte

Sein Buch über ›Die Musealisierung der Migration‹ von 2009 beschließt Joachim Baur mit Gedanken über »Ein Migrationsmuseum, das ich mir wünsche«, in dem er für multiple, transnationale und transkulturelle Perspektiven plädiert, einen weiten Begriff der Migrationen (Ein- und Auswanderung, Binnen- und Transitwanderung) vorschlägt wie auch eine stärkere Politisierung anmahnt.¹ Für Baur ist das Migrationsmuseum, genauer das Immigrations- und damit Einwanderungsmuseum, ein zentraler Ort der Repräsentation von Migrationsgeschichten mehrerer Herkunftsgruppen.

Museen wie ›Ellis Island Immigration Museum‹ in New York (1990) oder das Pariser ›Musée National de l'Histoire de l'Immigration‹ (2007) nehmen eine nationale Perspektive ein, indem sie die Geschichte eines Staates als Einwanderungsgeschichte erfahrbar werden lassen.² Andere wie ›Das Deutsche Auswandererhaus‹ in Bremerhaven oder die ›BallinStadt‹ in Hamburg, die 2005 und 2007 eröffneten, behandeln die Auswanderung aus Deutschland.³ Ein deutsches Einwanderermuseum indes existiert noch nicht: Vereinigungen wie DOMiD (Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V.) fordern bereits seit 1990 ein zentrales Muse-

1 Joachim Baur, *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld 2009, S. 358–363.

2 Zu Ellis Island vgl. Robert L. Fleegler, *Ellis Island Nation: Immigration Policy and American Identity in the Twentieth Century*, Philadelphia 2013; Analyse von Ellis Island im Vergleich zum ›Immigration Museum Melbourne‹ bei Baur, *Musealisierung*; zum Pariser Museum vgl. Gérard Noiriel, *The Historian in the Cité: How to Reconcile History and Memory of Immigration*, in: *Museum International*, 233./234. 2007, *The Cultural Heritage of Migrants*, S. 13–17.

3 Zu beiden Museen in vergleichender Untersuchung siehe Martin Schlutow, *Das Migrationsmuseum. Geschichtskulturelle Analyse eines neuen Museumstyps*, Berlin 2012.

um für die Geschichte der Migration nach Deutschland, wobei aus einem zunächst auf die Türkei als Herkunftsland fokussierten Archiv, das damals noch DOMiT hieß, inzwischen eine auf die Einwanderung nach Deutschland ausgeweitete Sammlung geworden ist.⁴

Der Musealisierung von Migration im Immigrationsmuseum kann das Stadtmuseum als Institution entgegengesetzt werden. Das nationale Migrationsmuseum lässt Migration zur gesellschaftlichen Ausnahme werden. In seiner ausschließlichen Fokussierung auf das Leben und Schicksal von Einwander_innen, ihre Sorgen und Hoffnungen, die von ihnen mitgeführten oder neu erworbenen Gegenstände, ihre Wohnungen und Wohnformen, markiert diese Institution Migrant_innen als die Anderen der Gesellschaft. Denn wo es um Einwander_innen geht, wird in einem Automatismus nicht über die einheimische Bevölkerung gesprochen. Das Stadtmuseum dagegen, das sich der Geschichte einer Stadt widmet, kann Migration als selbstverständlichen, mehrere Epochen umfassenden Prozess begreifen. Dieser Beitrag perspektiviert deshalb das Stadtmuseum als potentiell bedeutenden musealen Präsentationsort von Migration. Dabei wird explizit nicht darüber verhandelt, ob die Institution Museum als bürgerlicher Kultur- und Wissensspeicher überhaupt ein geeigneter Ort für die Repräsentation von Einwanderung ist.⁵ Zudem ist das Ausstellen von Migration nicht unweigerlich mit dem Ausstellen für Migrant_innen verbunden. Die Absenz eines migrantischen Museumspublikums und einer interkulturellen Kulturarbeit wird mittlerweile vor allem in der interkulturellen Forschung intensiver diskutiert.⁶

Es ist nicht gesagt, dass Stadtmuseen kulturelle oder soziale Barrieren abbauen können, doch eröffnen sie bereits durch ihre inhaltliche Ausrichtung einen Raum, der *per se* zunächst einmal allen Stadtbewohnern offenstehen könnte. Deshalb soll zunächst erörtert werden, wie Stadt und Migration zusammenzudenken sind und warum dies zum Stadtmuseum als musealem Repräsentationsort führt. Der Diskussion beispielhafter musealer Repräsentationsformen folgt ein Exkurs zu Orhan Pamuks ›Masumiyet Müzesi‹ (Muse-

4 Siehe Aytacı Eryılmaz, The Political and Social Significance of a Museum of Migration in Germany, in: Museum International, 233./234. 2007, The Cultural Heritage of Migrants, S. 127–136.

5 In der Sammel- und Ordnungsfunktion (weniger in der Zeigefunktion) ähnelt das Museum der Institution Archiv. Hier sei nur kurz auf Michel Foucaults langjährige Beschäftigung mit dem Archiv verwiesen, das – dem Museum sehr ähnlich – eine Speicherinstitution ist, dessen Macht sich durch sein Inventar und die Ordnungsmuster artikuliert. Grundlegend dazu Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M. 1969; ders., Ordnung der Dinge, Frankfurt a.M. 1966.

6 Vgl. Bernd Wagner, Integration und Vielfalt. Anforderungen an Gesellschafts- und Kulturpolitik in einer Einwanderungsgesellschaft, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), Beheimatung durch Kultur. Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz, Essen 2007, S. 27–39, hier S. 32.

um der Unschuld) in Istanbul, das – so eine Prämisse dieses Beitrags – auch für die Konstituierung von Migrationsgeschichten im Stadtmuseum neue Ansätze bieten kann.

Einwanderung und Stadtmuseum

Der Terminus »Migranten« oder »Migrantinnen« ist ganz allgemein »eine neutrale Bezeichnung für ›Wanderer‹ – für Menschen, die aus vielen verschiedenen Motiven ihr Geburtsland verlassen haben und in einem anderen Land leben.«⁷ Migration kann definiert werden als »die auf einen längerfristigen Aufenthalt angelegte räumliche Verlagerung des Lebensmittelpunkts von Individuen, Familien, Gruppen oder auch ganzen Bevölkerungen.«⁸ Seit Mitte der 1950er Jahre schloss die Bundesrepublik Deutschland Anwerbeabkommen mit Ländern wie Italien, Griechenland und der Türkei ab, um dem deutschen Arbeitsmarkt Arbeitskräfte zuzuführen. Diese Ausländerbeschäftigung galt als vorübergehende Erscheinung, da eine befristete Arbeitserlaubnis angestrebt wurde, die eine absehbare Rückkehr der Betroffenen in ihr Heimatland vorsah.⁹ Obgleich immer mehr der eingeladenen Arbeiter_innen blieben, Familien nachzogen, bezeichnete sich die Bundesrepublik Deutschland über Jahrzehnte explizit nicht als Einwanderungsland. Dies widersprach der gesellschaftlichen Realität in den Großstädten, die spätestens seit den frühen 1970er Jahren durch Diversität und Pluralität der Kulturen, Nationen, Sprachen und Religionen geprägt waren. Erst im Jahr 1998 reagierte die Politik; die amtierende rot-grüne Regierung erkannte Deutschland endlich und erstmals als Einwanderungsland an. 2005 folgte das Zuwanderungsgesetz, das sich aktiv der Regelung von Zuwanderung und der Integration widmete und damit »die Tatsache einer Einwanderungsgesellschaft anerkennt«.¹⁰ Zu

7 Mark Terkessidis, *Migranten*, Hamburg 2000, S. 6.

8 Klaus J. Bade/Jochen Oltmer, *Migration in der Geschichte – Bedingungen, Formen und Folgen*, in: Henning Brüning/Elke Mittmann (Hg.), *The Other Cities. Die anderen Städte*. IBA Stadtumbau 2010, Bd. 8: *Stadt und Migration*, Berlin 2008, S. 88–97, hier S. 88.

9 Vgl. Hisashi Yano, *Migrationsgeschichte*, in: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 1–17, hier vor allem S. 1–7; vgl. auch Mathilde Jamin, *Fremde Heimat. Zur Geschichte der Arbeitsmigration aus der Türkei*, in: Jan Motte/Rainer Ohliger/Anne von Oswald (Hg.), *50 Jahre Bundesrepublik. 50 Jahre Einwanderung. Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte*, Frankfurt a.M./New York 1999, S. 145–164; Zur deutsch-türkischen Anwerbepolitik vgl. Karin Hunn, *Asymmetrische Beziehungen: Türkische »Gastarbeiter« zwischen Heimat und Fremde. Vom deutsch-türkischen Anwerbeabkommen bis zum Anwerbestopp (1961–1973)*, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, 42. 2002, S. 145–172.

10 Axel Schildt/Detlef Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*, München 2009, S. 500. Vgl. auch Karen Schönwälder, *Kleine Schritte, verpasste Gelegenheiten, neue Konflikte. Zuwanderungsgesetz und Migrationspolitik*, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 49. 2004, S. 1205–1214.

diesem Zeitpunkt hatten sich deutsche Städte längst unter Einfluss von Migration und dem Zuzug von Einwander_innen in Straßen, Stadtviertel und Siedlungen verändert. Der Soziologe Erol Yildiz untersuchte beispielsweise die Transformation der Kölner Keupstraße von einem industriell geprägten Straßenzug im Arbeiterviertel hin zu einem dezidiert migrantisch geprägten Ort. Dieser Einzug türkischer Einwander_innen in leerstehende Wohnungen führte zur Ansiedlung türkischer Geschäfte und Lokale.¹¹ In der Verwandlung der Keupstraße zeigen sich die Folgen der Migration sehr deutlich und führen im Umkehrschluss zu der Feststellung, dass Migration Großstädte nicht nur verändert, sondern sie ganz wesentlich konstituiert. War die Binnenmigration vom Land in die Stadt die zentrale Voraussetzung für das Entstehen urbaner Zentren des 19. Jahrhunderts, so veränderte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Arbeitsmigration besonders intensiv das Gesicht der Metropolen.¹² Auf die besondere Anziehungskraft der Großstadt als Ankunfts- und Bleibeorte für Einwander_innen verweist auch Doug Saunders in seinem Buch ›Arrival City‹.¹³ Die sich dort zusammenfindenden Migrant_innen schließen sich bisweilen in eigenen Netzwerken zusammen; Zusammengehörigkeit basiert auf einer gemeinsamen Herkunft und Geschichte, den geteilten Erfahrungen der Aus- und Einwanderung. Diese in der Soziologie als »Diasporagemeinschaft«¹⁴ bezeichneten Communities können die städtischen Orte, an denen sie leben und arbeiten, prägen. Wenn also Migrant_innen in Großstädten kumulieren und damit die Strukturen von urbanen Räumen prägen und verändern – »Stadt ist Migration«¹⁵ –, dann stellt sich die Frage, ob nicht gerade das Stadtmuseum, das sich der urbanen Geschichte widmet, den adäquaten Rahmen für die Reflexion und Repräsentation von Einwanderung bildet. Im Vergleich zu nationalen Migrationsmuseen – beispielsweise dem 2007 eröffneten Pariser Migrationsmuseum ›Musée National de l’Histoire de l’Immigration‹, das fotografisches Dokumentationsmaterial, Interviewaufzeichnungen, Gegenstände von Migrant_innen und künstlerische Installationen zusammenführt – sind Stadtmuseen keine Institutionen nationaler Zuschreibungen. Zugehörigkeiten werden damit nicht als staatliche oder nationale Kategorien, sondern im Kontext städtischer Konfi-

11 Vgl. Erol Yildiz, Migration als urbane Ressource. Vom öffentlichen Diskurs zur Alltagspraxis, in: Burcu Dogramaci, Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2013, S. 251–270, hier S. 262–265.

12 Vgl. Erol Yildiz/Birgit Mattausch, Einleitung, in: dies. (Hg.), Urban Recycling. Migration als Großstadt-Ressource, Basel/Gütersloh/Berlin 2009, S. 12–20, hier S. 12.

13 Doug Saunders, Arrival City. Über alle Grenzen hinweg ziehen Millionen Menschen vom Land in die Städte; von ihnen hängt unsere Zukunft ab, München 2011, S. 9.

14 Frank Eckardt, Soziologie der Stadt, Bielefeld 2004, S. 102.

15 Erol Yildiz, Migration bewegt die Stadt, in: Natalie Bayer u.a. (Hg.), Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus, München 2009, S. 20–23, hier S. 20.

gurationen verhandelt. Dabei vermengen sich Aspekte der Binnenmigration wie Landflucht und die Verstädterung, die auch den Zuzug von Einheimischen meinen, mit jenen der Einwanderung von ›Ausländern‹. Migration wird damit nicht zum Sonderfall einer nationalen Geschichte, sondern in der von personellen Zu- und Abwanderungen geprägten Historie der Städte zum Regelfall. Bereits für die Untersuchung des Zusammenspiels von Stadt und Migration plädiert Helmuth Berking dafür, »den Diskurs über die Stadt aus seinen nationalstaatlich überdeterminierten Zuschreibungen zu befreien und ein ›anderes‹ Verständnis von ›Stadt‹ migrationstheoretisch zu erproben. [...] Das Territorium als räumliches Strukturprinzip setzt auf Ausschluss, die Großstadt auf Einschluss. Das eine braucht die Grenze und erhöht auf diese Weise die Homogenität im Inneren, das andere verneint die Grenze und erhöht die Dichte und die Heterogenität.«¹⁶

Anschaulich wird die besondere, andere Bedeutung der Städte für die Selbstwahrnehmung und Identifikation von Einwanderern in Vibe Mogensens Video ›Mit Danmark‹ (Mein Dänemark) von 2006, das den jungen dänischen Schauspieler Janus Nabil Bakrawi bei einem Spaziergang begleitet.¹⁷ Bakrawi, Sohn einer polnischen Mutter und eines palästinensischen Vaters, erzählt von den Schwierigkeiten einer migrantischen Adoleszenz, berichtet von den an ihn adressierten Fremdzuschreibungen einheimischer und migrantischer Communities, die ihm typische Verhaltensweisen antrugen, an die er sich in einem Anpassungsprozess immer wieder fügte. Schließlich erkennt Bakrawi, dass er weder Däne noch Palästinenser ist, sondern sich in der Selbstdefinition als Kopenhagener, befreit vom Korsett nationaler Identitäten, endlich finden kann. Erst jetzt fügen sich der Ort des Spaziergangs – die Stadt Kopenhagen – und der Inhalt des Gesprochenen zusammen. Stadt schafft in dieser Perspektivierung eine von Staatsangehörigkeiten und nationalen Identitäten befreite Zugehörigkeit.

Das Stadtmuseum könnte damit durch Einflechtung der Migration in verschiedenste Verstädterungsprozesse eine inkludierende Repräsentation von Einwanderung erreichen. Dass das Thema durchaus auf der Agenda deutscher Stadtmuseen steht, ist unbestritten: So reflektiert das Stadtmuseum Trier in seiner stadtgeschichtlichen Ausstellung Migration als wichtige historische wie gegenwärtige Kategorie für die Formierung der Stadt – wenn gleich der Arbeitsmigration seit dem Zweiten Weltkrieg vor allem ein Einfluss auf die gastronomische Kultur zugestanden wird.¹⁸

16 Helmuth Berking, *StadtWelten – Migration, Urbanität, neue zivilisatorische Arrangements*, in: Brüning/Mittmann, *Die anderen Städte*, S. 18–25, hier S. 24.

17 Mogensens Arbeit war u.a. in der Ausstellung ›Becoming a Copenhagener‹, Stadtmuseum Kopenhagen 2012, zu sehen.

18 Elisabeth Dühr u.a. (Hg.), *Stadtgeschichte im Stadtmuseum. Begleitband zur neuen stadtgeschichtlichen Ausstellung im Stadtmuseum Simeonstift Trier, Trier 2007*, S. 133:

Auch das Stadtmuseum Stuttgart, das 2018 eröffnen soll, wird wohl auf die aktuelle demografische Entwicklung der Stadt mit einem hohen Zuwandereranteil unter der jungen Bevölkerung reagieren. Geplant ist, »Migrationsgeschichte der Stadt als wichtigen und vor allem integrierten Aspekt der Stadtgeschichte zu erzählen«. ¹⁹ Dabei greift das Museum kaum auf Bestehendes zurück, da bislang kein eigenes Stadtmuseum in Stuttgart existierte, sondern nur eine kleine, eklektische Sammlung besteht, die seit den 1930er Jahren zusammengetragen und vom Stadtarchiv betreut wurde. ²⁰ Diese *tabula rasa* bietet die Chance, die Geschichte der Stadt und ihre Repräsentation neu zu denken. Derzeit wird eine eigene Sammlung der stadt- und migrationsbezogenen Dinge aufgebaut, wobei durchaus ein Problembewusstsein für die Fallstricke dieses Sammlungsaufbaus und der späteren Sammlungspräsentation existieren. Diese kritische Selbstreflexion des Planungsstabs des späteren Stadtmuseums Stuttgart bezieht sich auf das Personal *in* der Institution, das sammelt, ordnet und ausstellt, und jene migrantischen Akteur_innen, *über* die im Museum reflektiert wird. ²¹ Diese Asymmetrie ist sicherlich ein zentrales Problem bei der Konstituierung von Migrationsausstellungen.

Doch während in Stuttgart erkannt wird, dass »Stadtgeschichte schon immer Migrationsgeschichte« ²² war, artikuliert sich die Akzeptanz von Migration als Teil von Stadthistorie vielerorts sehr langsam oder noch gar nicht. Im Münchner Stadtmuseum ist bereits seit einigen Jahren die Dauerausstellung ›Typisch München!‹ installiert, die in/mit über 400 Exponaten die Geschichte und Gegenwart der Stadt erzählt. Themen wie die Verbürgerlichung der Stadt und ihre prosperierende Kunst- und Kulturszene im 19. Jahrhundert, München als traditionelle Bierstadt und Ort der Geselligkeit (Abb. 1), als politisches Zentrum des Nationalsozialismus und das wirtschaftliche Wachstum nach 1945 sind Schwerpunkte der Ausstellung. ²³ Dass München auch eine Stadt der Einwanderung ist und ein Ankunftsort für die meis-

»Heute prägen vor allem die ›ausländischen‹ Gastronomiebetriebe die Stadt« und S. 134: »Die Migranten prägen die Trierer Gastronomie ganz wesentlich«.

¹⁹ Anja Dauschek, Das Thema Migration im geplanten Stadtmuseum Stuttgart, in: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (Hg.), *kultur.macht.geschichte. geschichte.macht.kultur. Kulturpolitik und kulturelles Gedächtnis. Dokumentation des Fünften Kulturpolitischen Bundeskongresses am 11./12. Juni 2009 in Berlin, Bonn/Essen 2010*, S. 234f., hier S. 234.

²⁰ Dies., Ein Stadtmuseum für Stuttgart. Ein Beitrag zur Integrationspolitik der Stadt?, in: Christine Schmid-Egger (Hg.), *Forum für alle – Museen in Stadt und Gemeinde*. 14. Bayerischer Museumstag, Augsburg 11.–13. Juli 2007, S. 34–36, hier S. 34.

²¹ Dauschek, *Das Thema Migration*, S. 235.

²² Ebd., S. 234.

²³ Siehe auch den begleitenden Katalog zur Ausstellung, den ein bayerisches Schankmädchen ziert: Wolfgang Till/Thomas Weidner, *Typisch München! Das Jubiläumsbuch des Münchner Stadtmuseums*, München 2008.



Abb. 1: ›Typisch München!‹, Münchner Stadtmuseum, Ausstellungsansicht 2014. Foto: Burcu Dogramaci

ten Migrant_innen der 1960er und 1970er Jahre war, bleibt unterbelichtet.²⁴ Gesellschaftliche, religiöse und kulturelle Heterogenität und Diversität sind (noch) keine Themen dieser Dauerausstellung, sondern werden in anderen, temporären Ausstellungen, Aktionen und Interventionen im Münchner Stadtmuseum verhandelt.²⁵ Besonders hervorzuheben ist hier das interventionistische Projekt ›Mein München!‹ (2012), das sich mit Fehlstellen und Unterrepräsentanz in der Dauerausstellung ›Typisch München!‹ beschäftigte und neue Schwerpunkte setzte. Dabei wurde postuliert, dass Street Art, homosexuelles Leben in München und auch andere Religionen wie Buddhismus und Islam zur gesellschaftlichen Realität der bayerischen Hauptstadt gehören.²⁶ Diese Selbstverständlichkeit in der Inklusion vielfältiger Lebensentwürfe jenseits der Repräsentation einer kulturell enggeführten Regional-

²⁴ Angedeutet wird dies nur durch die Moschee als ein Ikon der Ausstellung – etwa neben Weißwürsten, Frauenkirche und Chinesischem Turm –, das Migration jedoch nur auf die architektonische Präsenz des Islam im Stadtbild reduziert.

²⁵ Etwa im Aktionswochenende *München sagt Danke! 50 Jahre Anwerbeabkommen zwischen der Türkei und Deutschland* vom 4.–6. November 2012 oder in der Sonderausstellung *Decolonize München!*, die sich mit Spuren des Kolonialismus in der zeitgenössischen Stadt auseinandersetzt.

²⁶ Vgl. Johannes Moser/Ursula Eymold (Hg.), *Mein München. Interventionen im Münchner Stadtmuseum*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum 2012. Freilich fällt auf, dass die Autoren Migration nur aus der Perspektive religiöser Zugehörigkeiten thematisieren. Siehe Johannes Moser, *München erleuchtet. Frömmigkeit in der globalisierten Stadt*, in: ebd., S. 32–39.

geschichte ist eben noch nicht dauerhaft im Selbstverständnis dieser Institution verankert. Allerdings ist seit einiger Zeit ein Forschungsprojekt am Stadtmuseum installiert, das die Geschichte der Migration in München museal sichtbar werden lassen soll – auch eine modulare Ergänzung der Dauer Ausstellung ist geplant.²⁷

Museale Repräsentationen der Einwanderung

Die Musealisierung der Migration ist ein Transferprozess, der mit Einwanderung einhergehende Bewegungen und Ortswechsel in eine Sammlung und Ausstellung überführt. Dabei stellt die Ausstellbarkeit von Migrationsprozessen eine große Herausforderung dar, die ihre Antwort häufig in der nahe liegenden Befassung mit den Objekten der Migration findet, die immaterielle Aspekte der Wanderung – Bewegung, Emotionen, Erinnerungen – materialisiert. Zudem scheinen sich Dinge, die von Menschen erschaffen, erworben, benutzt und geliebt werden können, ganz besonders zur Visualisierung von Migration zu eignen. Der Psychologe Tilmann Habermas schreibt in seinem Buch ›Geliebte Objekte‹ von einer »symbolische[n] Bedeutung«, mit denen Gebrauchsgegenstände anknüpfend an ihre Funktionen sekundär aufgeladen werden; sie können so zu Trägern kultureller Überlieferung oder zu rituellen Objekten werden.²⁸ Die enge relationale Bindung von Mensch und Gegenstand lässt Letzteren zu einem zentralen Objekt in Migrationsausstellungen werden: Die (Aus- und Ein-)Wanderung von Personen geht mit dem Transfer von Gegenständen einher – sei es die Kleidung, seien es Reisedokumente, die für Grenzübertritte ganz wesentlich sind, Erinnerungsstücke, Fotografien oder Bücher, die Bedeutung für Migrant_innen haben, oder aber auch ganze Haushalte, die in Containern oder per LKW von der alten in die neue Heimat verbracht werden. Die Geschichte der Migration ist zugleich eine Geschichte wandernder Gegenstände. Museen sammeln, ordnen und kategorisieren Dinge, und im Kontext der Migration handelt es sich um Gegenstände, die Einwanderung symbolisieren oder anhand derer die Geschichte einzelner Akteur_innen verbalisiert werden können. So erzählte die Ausstellung ›Auspacken: Dinge und Geschichten von Zuwanderern‹ 2010 die Reutlinger Migrationsgeschichte anhand verschiedener Objekte, die von Einwander_innen von ihrem Herkunftsland mitgeführt oder auf dem Weg in ihr Zielland erworben wurden. Ein Löffel, den die italienische Arbeitsmigrantin Gina Gammuto im Jahr 1960 in Verona erwarb, wird in der musealen Repräsentation zum Erinnerungsstück, das auf der Route der Auswanderung zu-

²⁷ Stadtmuseum München, <http://www.muenchner-stadtmuseum.de/sammlungen/forschungsprojekte/migration.html> (16.11.2016).

²⁸ Vgl. Tilmann Habermas, *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*, Frankfurt a.M. 1999, S. 178–185.

gleich nützliches Utensil war.²⁹ In der Situation der Ausstellung wird das Alltagsobjekt zu einem aufgeladenen Gegenstand und Repräsentanten von Migrationserfahrung und der Migrantin selbst, die vom Ding ›vertreten‹ wird. Diese Auratisierung des Objekts zum Stellvertreter ist nicht unproblematisch, da Lebensgeschichte mit ihren Zäsuren kaum auf einen repräsentativen Gegenstand reduzierbar ist. Der Löffel wird im Kontext der Ausstellung zum migrantischen Gegenstand und ist – im Umkehrschluss – deshalb interessant, weil er in Berührung mit persönlicher Migrationsgeschichte kam.



Abb. 2: ›Becoming a Copenhagener‹, Museum of Copenhagen, Ausstellungsansicht 2012.
Foto: Burcu Dogramaci

Auch die Ausstellung ›Becoming a Copenhagener‹, die von 2010 bis 2015 im Stadtmuseum Kopenhagen zu sehen war, arbeitete in einigen Abteilungen mit Gegenständen der Migration. In einer Abteilung der Ausstellung versammelten Vitrinen (Abb. 2) exemplarische Lebensläufe von Einwander_innen, die in Wort, Bild und mit persönlichen Gegenständen erzählt wurden. Alltagsgegenstände werden auf diese Weise als Objekte verstanden, an denen sich persönliche Geschichte ablagert. Gleichzeitig werden die Dinge aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen isoliert, institutionalisiert und in den Raum des Museums überführt, der sie einerseits auratisiert und mit zusätzlicher Bedeutung auflädt, andererseits auch eine inhaltliche

²⁹ Stadtarchiv Reutlingen, Auspacken: Dinge und Geschichten von Zuwanderern. Eine Dokumentation zur Reutlinger Migrationsgeschichte, Ausst.-Kat. Stadtarchiv beim Kulturamt der Stadt Reutlingen, Reutlingen 2010, S. 38.

Klammer für die ausgestellten Objekte schafft: Gegenstände von Einwander_innen werden auch hier zum Symbol für Migration.

Den Vitrinen im Kopenhagener Stadtmuseum gegenübergestellt waren mehrere Koffer, die von den Besuchern mit Gegenständen befüllt werden konnten. Das Kofferpacken als Auftakt einer (Aus-)Reise sollte damit sinnlich nachvollziehbar werden. An anderer Stelle der Ausstellung boten Koffer auf Kofferwagen vis-à-vis einer Videoprojektion Sitzgelegenheiten für die Besucher (Abb. 3). Migration wird auf diese Weise mit dem Bild des Koffers zusammengebracht – der ein metaphorisch aufgeladenes Objekt in Exil- und Migrationsausstellungen ist und sich längst von einer spezifischen biographischen Rückbindung gelöst hat. Da der Transport von Gepäckstücken wesentliches Merkmal von Auswanderung ist, avancierten Koffer in der Rezeption zum »Metasymbol von Migration und Mobilität«.³⁰ In dieser Repräsentation von Einwanderung liegt jedoch die Gefahr der stereotypen Festschreibung von Migrant_innen als ständig Reisende, die nie in ihrem Heimatland ankommen. Natalie Bayer spricht von exponierten »Migrationsobjekten« und postuliert, dass Migrationsausstellungen häufig »mit einer Fülle an Objekten und ›lebendigen‹, szenografischen Raumarchitekturen« arbeiteten, die jedoch »typische[n] Darstellungsweisen mit einer entsprechenden Bebilderung« blieben.³¹

Obgleich also in der Ausstellung ›Becoming a Copenhagener‹ im Stadtmuseum Kopenhagen eine Engführung des Migrationsnarrativs auf das persönliche Besitztum zu beobachten war, überzeugte die gesamte Wechselausstellung durch Vielschichtigkeit. Die Schau entfaltete unter der These, dass jeder erst Kopenhagener werden muss und zunächst Hinzugezogener ist, ein Panorama an historischen und zeitgenössischen Einwanderungsszenarien. Damit waren unter dem Ausstellungstitel ›Becoming a Copenhagener‹, die das Werden und Prozessuale betont, die Besucher mit den mannigfaltigen Migrationsformen konfrontiert, die eine Großstadt modellieren können: Landflucht, Kriegsflucht, Arbeitsmigration, Künstlermigration. Neben dokumentarischem Material waren künstlerische Arbeiten in die Ausstellung integriert, etwa ein Plakat der Künstlergruppe Superflex mit der Aufschrift »Foreigners, please don't leave us alone with the Danes!« (2002), das auf Rassismen in politischen Kampagnen verweist, oder der Arbeit ›The Employees of TAXA 4X35‹ von Jens Haaning (2000/2010): Der Künstler beklebte die Wagen eines Taxiunternehmens mit Stickern, die Flaggen all jener Nationen

³⁰ Jan Hinrichsen, Der Koffer im Museum. Ein Metasymbol für Migration, in: Reisebegleiter – mehr als nur Gepäck, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2010, S. 153–162, hier S. 155.

³¹ Natalie Bayer, Unter den Vitrinen, in: Hinterland, Thema: Unterhaltung, 21. 2012, S. 47–52, <http://www.hinterland-magazin.de/pdf/21-47.pdf> (7.2.2014).



Abb. 3: »Becoming a Copenhagener«, Museum of Copenhagen, Ausstellungsansicht 2012.
Foto: Burcu Dogramaci

zeigen, aus denen die Fahrer stammen. Diese künstlerischen Reflexionen des Themas Migration lassen Freiräume entstehen, die sich einem Kurzschluss von Migration und ausgestelltem Objekt als Zeugnis von Einwanderung widersetzen, indem sie keinen dokumentarischen Anspruch für sich behaupten, sondern die Besucherinnen und Besucher aktivieren, das Werk selbst mitzudenken und für die eigene Gegenwart fruchtbar werden zu lassen. Dieses widerständige Potential der Kunst benennen auch Mieke Bal und Miguel Á. Hernández-Navarro, wenn sie schreiben, »art can enact small-scale resistances against the status quo. These acts, which we call »little resistances«, determine the limited yet potentially powerful political impact of art.«³² Damit ist im Umkehrschluss ein grundlegendes Problem der musealen Inszenierung angesprochen: Das Einfrieren von Objekten (und ihren Geschichten) im klassischen Ausstellungsmodell wie der Vitrine evoziert Abgeschlossenheit und Distanz.³³

³² Mieke Bal/Miguel Á. Hernández-Navarro, Introduction, in: dies. (Hg.), *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance and Agency*, Amsterdam/New York 2011, S. 9–20, hier S. 9.

³³ Vgl. die Ausstellung »Merhaba Stuttgart« im Linden-Museum der Stadt, die dem Jubiläum des Anwerbeabkommens zwischen der Bundesrepublik und der Türkei gewidmet war. Vgl. Katrin Nahidi, Rezension der Ausstellung Merhaba Stuttgart. Oder die Geschichte vom Simit und der Brezel, Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde, in:

Doch welche Möglichkeiten hat das Stadtmuseum jenseits der klassischen Kommunikation von Geschichte über Objekt-Mensch-Relationen und der tradierten Zeigemodi ihrer Institutionen, andere Narrative über Einwanderung zu entfalten? Vor allem aus der Kulturanthropologie kommen in den letzten Jahren Vorschläge, wie die Essentialisierung des Migrationsnarrativs im Museum zu unterlaufen ist. Autorinnen wie Sabine Hess oder Natalie Bayer fordern die Vervielfachung der Perspektiven und die Erzeugung von Gegen-Bildern zur hegemonialen Bildproduktion ein und letztlich auch die Aktivierung und Einbeziehung der migrantischen Akteur_innen selbst.³⁴ Dies meint die Überwindung eindimensionaler Repräsentationsmodi mit wiederkehrenden problembehafteten Zuschreibungen an Migrantinnen und Migranten. Ausstellungsprojekte wie ›Projekt Migration‹ (Köln 2005) oder ›Crossing Munich‹ (München 2009) versuchten dagegen, den Blick auf Migration umzukehren und sie »als eine zentrale Kraft gesellschaftlicher Veränderungen und Gestaltungen sichtbar zu machen«³⁵, indem die Geschichte der Migration von den Akteur_innen als »Geschichtsbildner« selbst erzählt wurde. Über diese temporären Projekte hinaus ist die Reflexion über andere Ausstellungsformen unumgänglich, also was gezeigt und wie es ausgestellt wird, beispielsweise die Integration partizipativer Displays.³⁶

Dieser Beitrag widmet sich allerdings weniger innovativen Ausstellungsdisplays und interaktiven Konzepten als vielmehr der Frage, wie das Objekt als zentrales Ausstellungsstück eines Stadtmuseums, das sich auch der Migration widmet, wohl kontextualisiert oder repräsentiert werden kann: Welche Zuschreibungsmöglichkeiten bestehen jenseits der Rückbindung an eine spezifische Migrant_innenbiographie? Und wie könnten Fiktion und künstlerische Intervention das Objekt von der Last der Dokumentation lösen? Im Folgenden soll ein noch junges Museum der Anlass sein, um über andere mögliche Repräsentationsformen der Gegenstände nachzudenken.

Burcu Dogramaci, *Kritische Berichte*. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaft, 4/2011: Migration, Marburg 2011, S. 63–68.

³⁴ Vgl. Sabine Hess, *Hegemoniale Diskurs-Bilder brechen – eine kulturwissenschaftliche Kritik der dominanten Wissensproduktion zu Migration*, in: Dogramaci (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion*, S. 107–122, hier besonders S. 118–120.

³⁵ Manuel Gogos, *Geschichtsbilder und Geschichtsbildner. Das »Projekt Migration« als »Marsch durch die Institutionen«*, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), *Beheimatung durch Kultur. Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz*, Essen 2007, S. 213–217, hier S. 213. Siehe auch die Kataloge *Projekt Migration*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein 2005; Bayer (Hg.), *Crossing Munich*.

³⁶ Zur neuen partizipativen Ausrichtung kulturhistorischer Museen vgl. Susanne Gesser u.a. (Hg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012.

Andere Wege der Musealisierung der Dinge: Orhan Pamuks ›Museum der Unschuld‹

In seinem Roman ›Das Museum der Unschuld‹³⁷ (2008) entwickelt Orhan Pamuk die Geschichte eines jungen Mannes aus wohlhabender Istanbuler Familie, der sich schon bald mit seiner ihm sozial gleichgestellten Freundin verloben wird. Beginnend in den 1970er Jahren, entfaltet sich eine leidenschaftliche Liebesgeschichte zwischen dem Protagonisten Kemal und seiner armen Verwandten Füsün, für die er jedoch seine Verlobte nicht verlassen möchte. Daraufhin zieht sich die Geliebte zurück und geht die Vernunfttehe mit einem anderen ein. Kemal bleibt nun nur noch die Erinnerung an seine Liebe und die Wohnung, in der sie sich heimlich trafen. Die Dinge, die Füsün berührte oder die Kemal mit ihr verbindet, dienen ihm als Fetische – als Ersatzobjekte – für seine Liebste. In den folgenden Jahren beginnt der Romanheld, seine ehemalige Geliebte und ihre Familie regelmäßig aufzusuchen, um zumindest in ihrer Nähe sein zu können. Bei diesen Besuchen entwendet er stets kleine Gegenstände, die er in seine private Füsün-Sammlung eingliedert, darunter eine Nippes-Figur vom Fernseher oder aber Füsüns Zigarettenskippen. Die beiden nähern sich wieder an, doch bevor sie dauerhaft zueinanderfinden, kommt Füsün bei einem gemeinsamen Autounfall um. Die folgenden Jahre verbringt Kemal mit der Planung eines Museums für seine Sammlung jener Dinge, die ihn an Füsün erinnern. Er besucht Museen auf der ganzen Welt, die sich einzelnen Personen widmeten – etwa das Gustave-Moreau-Museum in Paris oder das Sir-John-Soane-Museum in London – und beginnt schließlich, sein Füsün-Museum im Istanbuler Viertel Cihangir einzurichten – dort, wo auch Füsün ihre letzten Lebensjahre verbracht hatte und Kemal regelmäßig zu Besuch gewesen war. Bis zu seinem Tod lebt Kemal in einer Stube unter dem Dach seines Museums.

Eben jenes Haus ist auch das Museum, das als ›Masumiyet Müzesi‹ (Museum der Unschuld) 2012 in Istanbul eröffnete. Zeitgleich zu seiner Romanidee begann Orhan Pamuk auch über die reale Einrichtung eines Museums nachzudenken. Roman und Museum waren einander bedingende und inspirierende Figuren, die den Schreibprozess beeinflussten.³⁸ Solange Pamuk nicht das Viertel und den Standort seines Museums festgelegt hatte, konnte sich auch seine Geschichte nicht entwickeln.³⁹ Im Jahr 1999 erwarb der

³⁷ Orhan Pamuk, *Das Museum der Unschuld*, München 2008.

³⁸ Zu den Interdependenzen zwischen Roman und dem damals noch im Planungsstadium befindlichen Museum vgl. Açalıya Allmer, *Orhan Pamuk's Museum of Innocence: On Architecture, Narrative and the Art of Collecting*, in: *Architectural Research Quarterly*, 13. 2009, H. 2, S. 163–172.

³⁹ Vgl. Orhan Pamuk, *Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul*, München 2012, S. 22.

Schriftsteller schließlich ein Haus in Cihangir, einem damals von Handwerkern belebten Viertel. Zudem aber – und dies sollte für Roman und Museum noch von Bedeutung sein – waren und sind in Cihangir traditionell viele Trödlerläden situiert, in denen Pamuk Gegenstände erwarb, die zu Füsuns Dingen wurden – alte Küchengeräte, Spielsachen und Fotografien fanden auf diese Weise Eingang in Pamuks Sammlung.⁴⁰ Parallel zum Entstehen von Pamuks Roman Anfang der 2000er Jahre begann Cihangir sich zu verändern; immer mehr und exquisitere Antiquitätenläden eröffneten, Restaurants, Cafés und Verlage zogen ins Viertel. Nachdem Pamuk seinen Roman abgeschlossen hatte, verwirklichte er binnen weniger Jahre auch das Museum; das deutsche Architekturbüro Sunder-Plassmann war mit der Umgestaltung des Hauses und der Präsentation der Objekte beauftragt. Im Eingangsbereich ist eine Zeitspirale in den Boden integriert, die das aristotelische Zeitverständnis repräsentiert, das Zeit als eine Aneinanderreihung von Veränderungen versteht und die ausgestellten Objekte wiederum als Repräsentanten dieser Augenblicke.⁴¹ Diese Veränderungen oder Augenblicke, die relational wahrgenommen werden, repräsentieren sich im Museum durch Gegenstände. Jedem Kapitel des Buches entspricht eine Vitrine mit arrangierten Dingen, die erwähnt werden oder für den Fortgang der Handlung von Bedeutung sind (Abb. 4). Darunter befinden sich neben Objekten, die unmittelbar Füsun zugeordnet sind, auch Gegenstände, die eine bestimmte Situation – ein Picknick am Bosphorus oder einen Charakter im Roman, etwa Kemals Vater, – repräsentieren. In die Vitrinen sind neben den dreidimensionalen Objekten auch Fotografien integriert, die entweder anonymen Provenienz sind oder von dem Istanbuler Fotografen Aru Güler stammen. Daneben sind in einem Collageprinzip auch Speisekarten, Werbebroschüren in den Vitrinen zu finden, die Pamuk entweder antiquarisch erwarb oder aber anfertigen ließ. Alle Exponate sind Bühnenhaft inszeniert oder arrangiert, sie sind Teil einer narrativen, performativen Ordnung, etwa wenn eine Gabel nicht neben einem Teller liegt, sondern soeben Speisen aufzuspießen scheint. Die Dinge sind dramaturgisch miteinander verflochten und kontextualisiert.

⁴⁰ Ebd., S. 33ff.

⁴¹ Abb. in ebd., S. 8.

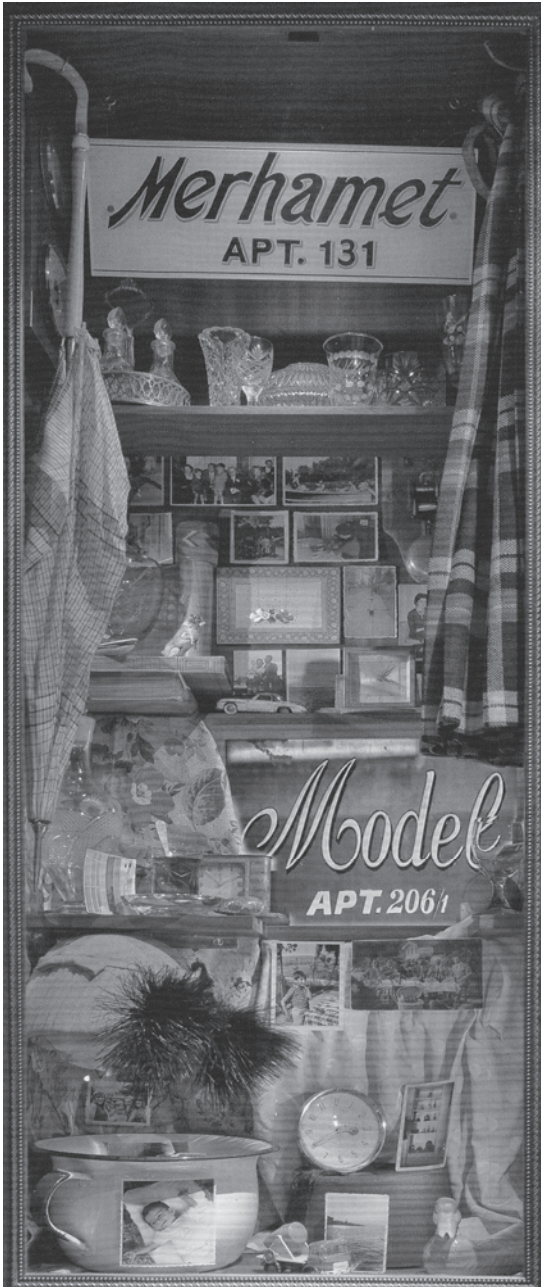


Abb. 4: Vitrine 7: Das Merhamet Apartmanı, »Masumiyet Müzesi« (Museum der Unschuld), Istanbul 2012. Quelle: Orhan Pamuk, Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul, München 2012, S. 74.

Neben den kleineren, eigens für das Museum hergestellten Vitrinen, die als unterschiedlich große Schränke und damit eher als Möbelstücke denn als Ausstellungsmöbel entworfen sind, gibt es auch größere Vitrinen, die direkt an der Wand oder unter den Treppengeländern installiert sind. Diese verwahren keine heterogenen Objekte, sondern sind thematisch einheitliche Sammlungen – so zeigt Vitrine 68 im Erdgeschoss 4213 Zigarettenstummel, die größtenteils noch Füsuns Lippenstiftspuren zu tragen und von der hingebungsvollen Raucherin Zeugnis zu geben scheinen. Diese sind wie Schmetterlinge mit Nadeln an der Rückwand der Vitrine befestigt und verweisen damit auf das Schmetterlingsmotiv, das sich durch den Roman dekliniert. Auch im Museum zeigt Vitrine 1 den goldenen Schmetterlingsohrring, den Füsun beim Liebesakt mit Kemal verlor und den er seither als Trophäe oder Reliquie in seinem Besitz hat. Andere Themenvitrinen (Abb. 5) versammeln Salzstreuer, Schlüssel und Uhren in verschiedensten Formvarianten. Aus diesen Archiven oder enzyklopädisch anmutenden Teilsammlungen lässt sich ein Zugang zu Pamuks Museum ableiten, der eine andere Aneignung dieser Institution anbietet. Das ›Museum der Unschuld‹ ist eben nicht nur zwei fiktiven Romanfiguren gewidmet, die durch reale Objekte als vorgeblich existierende Personen hervorgebracht werden. Es ist zugleich ein Stadtmuseum, das die Geschichte der Stadt Istanbul der 1970er und 1980er Jahre über Dinge erzählt (Abb. 6). Dabei werden keine Biographien von realen Personen herangezogen, an die dann wiederum die Dinge zurückgebunden sind, sondern die Gegenstände selbst berichten durch ihre Anwesenheit von Form- und Funktionswandel, von ästhetischen Vorlieben, von kulturellen Einflüssen und regionalen oder städtischen Besonderheiten sowie überregionalen Kontexten – dann etwa, wenn ein Salzstreuer anderen Salzfässern der Zeit, aus anderen Städten oder Ländern ähnelt oder gleicht. Die Dinge im ›Museum der Unschuld‹ bebildern nicht Einzelschicksale als *pars pro toto*, sondern sind der Stadt verhaftet, narrativieren die Geschichte der Stadt, kontextualisieren einander.

Im Museumskatalog beschreibt Pamuk, wie die Sammelleidenschaft einiger privater Sammler in Istanbul das Desinteresse der westlich orientierten Mittelschicht an der städtischen Vergangenheit, aber auch das mangelnde Interesse des Staates und seiner Kulturinstitutionen für Geschichte und Objekte der Alltagswelt kompensierte.⁴² Indem die Dinge jedoch ihre eigentlichen Kontexte verließen, also aus den Umgebungen, für die sie einst gekauft oder hergestellt worden waren und in denen sie ihr Dasein fristeten, zu den Händlern fanden und dann wiederum von Sammlern wie Pamuk erworben wurden, veränderten sie sich. Bei diesem Transformationsakt vom kontextgebundenen Gegenstand zum Sammelstück werden Dinge, nach Krzysztof Pomian,

42 Ebd., S. 43–50.

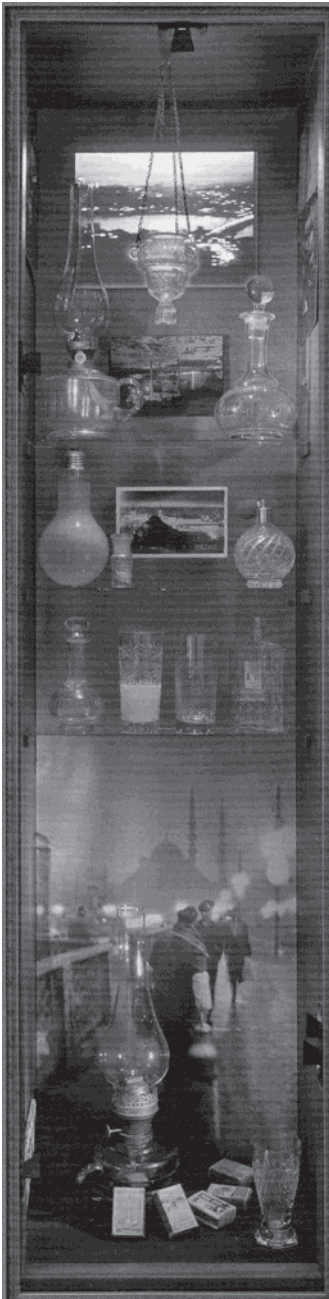


Abb. 5 (oben): ›Masumiyet Müzesi‹ (Museum der Unschuld), Istanbul, Ausstellungsansicht 2012. Quelle: Orhan Pamuk, Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul, München 2012, S. 6.

Abb. 6 (links): Vitrine 10: Die Lichter der Stadt und das Glück, ›Masumiyet Müzesi‹ (Museum der Unschuld), Istanbul 2012. Quelle: Orhan Pamuk, Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul, München 2012, S. 84.

zu »Semiophoren«, die »Zeichenträger, Bedeutungsdinge, Verweisobjekt«⁴³ sind. Während das Alltagsobjekt im kulturhistorischen Museum durch die Institutionalisierung und museale Inszenierung, seine Beschriftung und Kommentierung jedoch noch immer einen dokumentarischen Anspruch für sich behauptet, poetisiert das »Museum der Unschuld« den Gegenstand. Die Istanbuler Dinge verloren zwar an einer spezifischen Bedeutung, gewinnen jedoch in der Art und Weise, wie Pamuk sie arrangieren ließ, eine neue Wertigkeit, indem sie mehr aufeinander verweisen als auf eine spezifische, dokumentierte Lebenswirklichkeit. Orhan Pamuk schreibt im Museumskatalog: »Am meisten aber faszinierte mich, wie Gegenstände, sobald sie ihrem bisherigen Bereich – Küche, Schlafzimmer – entnommen und nebeneinander ausgestellt waren, eine neue Beziehung zueinander eingingen. Ein merkwürdiges altes Foto, ein Flaschenöffner, ein Bild von einem Schiff, eine Kaffeetasse und eine Ansichtskarte gewannen als Ensemble eine neue Bedeutung, und wenn die Zusammenstellung nur sorgfältig genug geschah, so waren die Gegenstände im Museum bedeutungsvoller, als sie es im Leben je gewesen waren.«⁴⁴

Pamuks Dinge, die er über Jahre aus Istanbuler Trödeläden erwarb und teilweise neu erschaffen ließ, gehen in einer poetischen Erzählung über eine Liebesgeschichte und die Fetischisierung der Dinge auf und sind zugleich auch Teil einer übergeordneten Repräsentation. Obgleich Orhan Pamuk in seinem Pamphlet »Ein bescheidenes Museumsmanifest«, das seinem Museum eine institutionskritische und postkoloniale Perspektive verleiht, darüber schreibt, dass Museen nicht mehr, wie im westlichen Kontext tradiert, Staaten, Nationen oder gar Menschheitsgeschichten repräsentieren, sondern sich der Geschichte einzelner Menschen widmen sollten⁴⁵, ist sein Museum doch mehr als das: Es entwickelt Perspektiven auf den Ort, an dem das Museum und der Roman entstanden und in dem auch Orhan Pamuk sozialisiert wurde. Denn die dritte große Protagonistin ist neben Kemal und Füsün die Stadt Istanbul, die in den Schauplätzen, den Restaurants, den Spaziergängen am Bosphorus, den Boutiquen und Straßen manifest wird. Nicht zuletzt konstituiert sie sich und ihre Geschichte[n] durch all jene Objekte, die Pamuk in seinem Roman beschreibt und die er dreidimensional in seinem Museum in Erscheinung treten lässt. Dadurch entsteht ein poetisiertes Zeit- und Stadtbild.

43 Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, S. 49.

44 Pamuk, *Unschuld*, S. 51f.

45 Manifest im Museumskatalog, ebd., S. 54–57.

Ausblick: Migrationsgeschichte als Stadtgeschichte

Doch was lässt sich aus dieser Ausstellungssituation und Museumskonstitution für ein Stadtmuseum lernen, das sich auch der Migration widmet?

Statt die Dinge zu personalisieren, Schicksale durch Gegenstände erklären zu wollen und damit einzelne migrantische Lebensentwürfe und Biographien aus dem Strom der Einwohner heraustreten zu lassen und als etwas Besonderes zu markieren, könnten migrantische Gegenstände in ein übergeordnetes Narrativ der Stadt als Objektgeschichte eingeflochten werden. So wie sich viele Objekte, mit denen Migrant_innen hantieren, kaum von jenen der nativen Bewohner unterscheiden – etwa der Salzstreuer, Taschenuhren oder Schlüssel, die sie benutzen –, so können sich durchaus aus dem Herkunftsland mitgebrachte Gegenstände als kulturell anders darstellen. Doch beide Objekte – fremd oder nativ – haben ihre Berechtigung in einer Geschichte der Stadt. So ist zu überlegen, ob nicht in den Zusammenstellungen, wie sie in Pamuks Museum vorzufinden sind, Inspirationen für Ausstellungsinszenierungen im Stadtmuseum abzuleiten sind.

Darüber hinaus sind in Pamuks Museum, das auf seine Art und Weise auch ein Stadtmuseum ist, Fiktion und Poesie konstituierende Grundlage der Institution. Sie sind die Klammer für die versammelten Gegenstände. In Aneignung für ein Stadtmuseum, das Migrationsgeschichte als Stadtgeschichte und Stadtgeschichte als Migrationsgeschichte begreift, ließe sich postulieren: dass erst poetische Überformungen und künstlerische Interventionen Freiräume schaffen, um die musealisierte Migration nicht zu einem fragwürdigen Reenactment migrantischer Biographien werden zu lassen, bei dem der einzelne Gegenstand symbolhaft den Migranten/die Migrantin und seine/ihre Geschichte vertritt.⁴⁶ Statt Dinge zu Platzhaltern werden zu lassen und den komplexen Vorgang der Migration auf einen Gegenstand herunterzubrechen, könnten museale Präsentationen von Migration mit den Mitteln der Imagination und Kreation möglich sein. Die bereits benannten Ausstellungen ›Projekt Migration‹ und ›Crossing Munich‹ haben als temporäre Auseinandersetzungen mit Einwanderung eindrucksvoll vor Augen geführt, dass sich Dokumentationen und künstlerische Transformationen nicht ausschließen müssen, sondern neue Kontexte füreinander eröffnen – so wie es im Folgenden für ›Projekt Migration‹ beschrieben wird: »Die Kunstwerke verweigern sich einer bloßen Abbildhaftigkeit. Das bedeutet keinen Verzicht

46 Dazu auch die Kritik Marion von Ostens an »musealer Geschichtsrepräsentation, die mit Artefakten und Dokumenten das Vergangene in Erinnerung rufen will und gleichzeitig eine objektive Sicht auf Geschichte behauptet, obwohl sie im höchsten Maß interpretativ und kontextuell ist«. Marion von Ostens, Auf der Suche nach einer neuen Erzählung. Reflektion des Ausstellungsprojekts »Projekt Migration«, in: Bayer (Hg.), Crossing Munich, S. 90–93, hier S. 92f.

auf Erzählung; es ist nur eine Erzählung in Ausschnitten, Montagen und Akzenten. Die Kunstwerke, die ins Arrangement integriert sind, durchbrechen die Linearität des ›Textes‹, sie sind simultan wahrnehmbar, suchen im Besucher den Mitautor.«⁴⁷ Pamuks Montagen verschiedenster Gegenstände sind zwar als poetische Struktur lesbar, doch verweisen sie stets auf den Ort des fiktiven Geschehens, der zugleich der (reale) Ort des Museums selbst ist: Istanbul. Realität und Fiktion überlagern sich auf diese Weise auf produktive Weise und aktivieren die Rezipient_innen, die sich zugleich mit der Geschichte Füsuns und Kemals, der Geschichte der Stadt sowie ihrer eigenen Anwesenheit im Museumsraum auseinandersetzen. Aus Pamuks Museum lässt sich Inspiration für Konstitution und Struktur zukünftiger Stadtmuseen schöpfen, die das kreative Potential des Narrativierens erst noch entdecken werden. So wie sich Stadtgeschichte multiperspektivisch konstituiert, über verschiedenste Akteur_innen und Aktanten (die Gegenstände, die ebenso Knoten eines Netzwerkes sein können), so kann musealisierte Stadtgeschichte als Verweben verschiedenster Narrative und (künstlerischer) Perspektivierungen zu verstehen sein.

⁴⁷ Gogos, *Geschichtsbilder*, S. 216.

Natalie Bayer und Marie Fröhlich

Movements of Migration. Verunsichtbarte Geschichten ausstellen

Einleitung

Bereits in den 1970er Jahren verwiesen migrantische Künstler_innen und Intellektuelle auf die Leerstelle Migration in der kulturellen Repräsentation der Bundesrepublik und forderten Beteiligung und Berücksichtigung in verschiedenen Kulturbereichen. Obwohl dieser Position kulturpolitisch wenig Beachtung geschenkt wurde, führten diese Kulturschaffenden und Künstler_innen ihre Arbeiten fort – in der Regel zusätzlich zum Lohnerwerb – und präsentierten die Ergebnisse auf eigens gegründeten Plattformen, in kleineren Institutionen oder temporären Ausstellungen, häufig unterstützt von sozialdemokratischen Akteuren.¹

Über diese Kulturproduktionen ist in der Gegenwart wenig bekannt, nicht zuletzt aufgrund einer fehlenden Dokumentation über Migration in öffentlichen erinnerungsinstitutionellen Sammlungen. Diese Tatsache verweist auch auf Korrelationen der politischen und kulturellen Repräsentation, die sich aber verändern kann. So kamen in den 1990er Jahren einerseits von unterschiedlichen Seiten Impulse zu Debatten über eine Historiographie der Migration, welche zu einer Weiterentwicklung des Repräsentationsdiskurses bei der Geschichtsarbeit und -vermittlung führten und dabei auch den Ausstellungsbereich betrafen. Gerade kritische, antirassistisch arbeitende Künstler_innen, Intellektuelle und Wissenschaftler_innen, von denen viele der sogenannten zweiten Generation zugeordnet werden, setzten sich publizistisch und künstlerisch mit hegemonialen Repräsentationsverhältnissen in Deutschland auseinander.² Daran knüpften ab Anfang der 2000er Jahre einige Ausstellungsprojekte an, die in Koalitionen aus wissenschaftlich, künstlerisch und aktivistisch arbeitenden Personen und Netzwerken entstanden sind;

¹ Vgl. Natalie Bayer, Dragutin Trumbetaš – Kunst als widerständiges Handeln, in: historisches museum frankfurt (Hg.), Dragutin Trumbetaš. Gastarbeiter in Frankfurt 1965–1985 (Ausstellungspublikation), Frankfurt a.M. 2013, S. 12–21.

² Beispielsweise hat das bundesweite Netzwerk *kanak attak* mit Kunst-Performance-Produktionen, Filmen und Texten Positionen zu einer antirassistischen Repräsentation erarbeitet. In der Gegenwart sind die Arbeiten noch immer anschlussfähig für neuere institutionenkritische Initiativen und Kulturschaffende.

Ausgangs- und Zielpunkt war, eine Historiographie zur gesellschaftlichen und narrativen Entwicklung aus Perspektive der Migration neu zu entwerfen.

Zum anderen formulierten seit Ende der 1990er Jahre Initiativen wie der Verein Migrationsmuseum in Deutschland e.V. und das heutige Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (DOMiD) Ideen und Forderungen, die Geschichte der Migration in Zusammenhang mit der historischen Entwicklung Deutschlands – im Sinne einer gemeinsam geteilten und nicht zweier getrennter Geschichten – zu betrachten.³

Eine breitere kulturpolitische Auseinandersetzung mit der Realität der Migrationsgesellschaft setzte in Deutschland jedoch erst mit der nationalen Integrationspolitik ein. Die Veröffentlichung des ›Nationalen Integrationsplans‹ von 2007 nutzten Akteure verschiedener Kulturbereiche als Anknüpfungsmöglichkeit an Themen wie Migration und Diversität, was zu einer Dynamisierung des Migrationsdiskurses führte und im Museumsbereich verschiedene Akteure vor allem aus dem eigenen Praxisfeld, der Wissenschaft und der Politik mit jeweils höchst unterschiedlichen Agenden versammelte.⁴

Zunächst fokussierten sich die Debatten und Aktivitäten um eine kulturinstitutionelle Inklusion des Themas Migration auf Pädagogisierungsmaßnahmen, die an kulturpolitische Ideen und Modelle der Demokratisierungsbewegungen in den 1970er Jahren anknüpften. Für museale Ausstellungs- und Sammlungsfragen spielten die Migrationsdebatten erst ab Ende des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts eine größer werdende Rolle, wengleich einige wenige kleine Museen bereits in den 1990er Jahren Ausstellungen über Migration realisiert hatten.⁵

In sämtlichen Bereichen des kulturpolitischen Migrationsdiskurses zeigen sich jedoch mit dem Integrationsbezug viele ungelöste Probleme und Schief lagen hinsichtlich der Sprecher_innenschaft und Perspektivierung, wengleich die Musealisierung der Migration meist von harmonischen Redeformeln über Öffnung und Demokratisierung ummantelt ist. Im Ausstellungsbereich fokussiert die Narrativierung sehr häufig darauf, kulturelle Unterscheidungen nach ethno-nationalen Kriterien zu zeigen, sodass die Repräsentation der Migration sich vor allem auf eine Visualisierung von migrantisch-klassifizierten Menschen im Sinne von scheinbar kulturell ›An-

3 Vgl. Aytaç Eryılmaz, Deutschland braucht ein Migrationsmuseum. Plädoyer für einen Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik, in: Jan Motte/Rainer Ohlinger (Hg.), *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik*, Essen 2004, S. 305–319.

4 Vgl. Natalie Bayer, *Post the Museum! Anmerkungen zur Migrationsdebatte und Museumspraxis*, in: Sophie Elpers/Anna Palm (Hg.), *Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen*, Bielefeld 2014, S. 49–69.

5 Vgl. den Beitrag von Marie Toepper in diesem Heft.

deren« als solche beschränkt.⁶ Auch wenn in der Gegenwart immer häufiger Museumsausstellungen über Migration eine Erzählung des positiven Beitrags und der gesellschaftlichen Kohäsion in den Vordergrund stellen, werden dabei jedoch meist die ungleichen Bedingungen von Gesellschaftsmitgliedern, die als ›Menschen mit Migrationshintergrund‹ gelten, übergangen und – auch unwillkürlich – Subjektivierungen re-/produziert.

Mit dem vorliegenden Beitrag stellen wir das Ausstellungsprojekt ›Movements of Migration. Neue Perspektiven auf Migration in Göttingen‹ (3.–30. März 2013, Ausstellungsparcours in Göttingen) vor, das die Zusammenhänge zwischen Stadt und Migration erforschte. Mit dem repräsentationskritischen Ansatz, eine neue Narrativierung Göttingens als Migrationsstadt zu ermöglichen, vereinten die Projektbeteiligten neuere migrationsforscherische Ausgangspunkte, kombinierten wissenschaftliche und künstlerische Zugänge und durchkreuzten damit dem gängigen Migrationsdiskurs eingeschriebene Forschungs- und Darstellungsweisen.

Wissensmodi über die Göttinger Migration

Die Stadt Göttingen bezeichnet sich selbst als »Stadt, die Wissen schafft«.⁷ Die städtische Wahrnehmung und Selbstdarstellung fußen hierbei auf dem Bild einer idyllischen Innenstadt, der prestigeträchtigen Universität als größte Arbeitgeberin der Region und einer sehr präsenten Mittel- und Oberschicht. Auf die Idee von Göttingen als Stadt der Tradition, Lebensqualität und Hochkultur wird in öffentlichen Äußerungen sowohl von Seiten der Kommune als auch durch Unternehmen und Initiativen am Standort sowie im Stadtmarketing rekuriert.⁸ Migration hingegen findet in der öffentlichen Wahrnehmung und in den offiziellen Darstellungen der Stadt kaum Beachtung – vielmehr wird sie von zahlreichen Akteur_innen der Stadtpolitik de-thematisiert; so entgegnete etwa eine Mitarbeiterin der Agentur für Stadtmarketing auf eine Frage über die Bedeutung migrantischer Ökonomien in Göttingen: »Migration? Das höre ich zum ersten Mal!«.⁹

Mit dem Verständnis von ›Migration = Gastarbeit‹ wurde oftmals das Argument bemüht, Göttingen sei nun einmal kein Industrie-, sondern ein Universitätsstandort und folgerichtig habe es auch keine oder nur sehr wenig Arbeitsmigration gegeben.

6 Ebd.

7 Siehe z.B. <http://www.goettingen.de/> (9.12.2015).

8 Siehe z.B. www.goettingen-tourismus.de (9.12.2015).

9 Interview-Aussage für Forschungen zu der Installation ›Urban F(r)ictions – Urban Imaginations II. Migrantisches Kleinunternehmertum in der Göttinger Innenstadt‹ (von Thomas Güth, Samantha Pfanzer, Britta Wernecke, Rasmus Eulenberger) für die Ausstellung ›Movements of Migration. Neue Perspektiven auf Migration in Göttingen‹, 2012.

Ein Blick auf die vergangenen 400 Jahre Stadtgeschichte zeigt jedoch, dass Göttingen kontinuierlich in sehr heterogene Migrationsbewegungen eingebunden war. Neben kriegs- und krisenbedingten Zuzügen wurde phasenweise immer wieder auch aktive Zuzugspolitik betrieben, sei es durch Stadtbürgerrechte, die bereits im 17. Jahrhundert auch gegen Geld verliehen wurden, oder auf Basis der bilateralen Anwerbeabkommen, über die in den 1960/70er Jahren keine unbeachtliche Anzahl von Arbeitsmigrant_innen auch nach Göttingen kam; zudem werden auch in der Gegenwart aktiv internationale Wissenschaftler_innen umworben.

Die Gleichsetzung ›Migration = Vertriebene‹ ist ein anderes dominantes Narrativ in Göttingen: Tatsächlich bewirkte in den späten 1940er Jahren der Zuzug von Flüchtlingen und Vertriebenen beinahe eine Verdopplung der Einwohner_innenzahl. Die unmittelbare Nähe zur ehemaligen deutsch-deutschen Grenze trug zu einem Selbstverständnis als ›Grenzstadt‹ bei. Dies wird durch die geographische Nähe zum Grenzdurchgangslager Friedland gestützt, das 1945 in Betrieb genommen wurde und gegenwärtig als zentrale Erstaufnahmeeinrichtung des Landes Niedersachsen genutzt wird. Obwohl bis in die Gegenwart zahlreiche Verknüpfungen zwischen der Stadt und dem Lager bestehen, dominierten über viele Jahre lediglich Narrative in Bezug auf Migration über die Flucht aus der DDR oder auch über Spätaussiedler_innen. Die Erinnerung an diese Geschichten lässt im öffentlichen Bewusstsein wenig Platz für andere Migrationsgeschichten nach 1945.¹⁰

Laut statistischer Datenerhebung hat rund ein Fünftel der 130.000 Einwohner_innen Göttingens einen sogenannten ›Migrationshintergrund‹ aus 172 verschiedenen Ländern.¹¹ Die städtische Demografie entspricht somit dem bundesdeutschen Durchschnitt. Diese Realität wird jedoch in Göttingen zerredet und an den Rand gedrängt. Eine Grundlage hierzu bietet die stadtstrukturelle Zentrierung auf die Innenstadt sowie die starke Segmentierung der Wohnviertel: So schließen gut sichtbar an die pittoreske Alt- und Innenstadt überwiegend Viertel an, die von Bürger_innen einer (weißen) Mittel- und Oberschicht bewohnt werden. Die Stadtteile mit einer größeren Zahl migrantischer Bewohner_innen und deren Lebenswelten fallen schnell aus dem Blick; diese liegen jenseits der Fernbahngleise, welche die Stadt durchschneiden, hinter dem Hauptcampus der Universität, in den Randbereichen nahe der Industriezone sowie in den weniger attraktiven Hanglagen.

¹⁰ Die diskursive Setzung Friedlands als ›Tor zur Freiheit‹ stellt andere, etwa lagerkritische Perspektiven dazu in den Schatten. Vgl. Sascha Schießl, »Das Tor zur Freiheit«. Kriegsfolgen, Erinnerungspolitik und humanitärer Anspruch im Lager Friedland (1945–1970), Göttingen 2016, S. 9.

¹¹ Hierbei sind die temporären ausländischen Studierenden oder Menschen ohne Papiere nicht mitgezählt.

Die Grundhaltung, sich als Stadt ohne Migration zu betrachten, die von einem grundsätzlichen Ausblenden und Verkennen der Relevanz und Vielschichtigkeit von Migration geprägt ist, spiegelt sich auch in den Positionierungen der lokalen öffentlichen Erinnerungsinstitutionen. So leugneten das Museum und Archiv der Stadt wie auch Schulen im Verlauf des Forschungsprozesses eine Notwendigkeit, den Geschichten der Migration Raum zu geben. Der Göttinger Migrationsdiskurs verkörpert hierbei paradigmatisch das jahrzehntelange (west)deutsche Verhältnis zur Geschichte der Einwanderung, die von der bundesdeutschen Historiographie abgekoppelt und deren Bedeutung für die Gesellschaftsentwicklung ausgeblendet wird.¹²

Die Schieflage zwischen Erinnerung und empirischer gesellschaftlicher Bedeutung der Migration steht in einem komplementären Verhältnis zur Imagination des modernen Nationalstaats; dessen Erinnerungs-, Kultur- und Wissensinstitutionen zielten mit Entstehen und Entwicklung des nationalen Projekts auf eine Vermittlung von Bildern über Gemeinsamkeit und Abgrenzung. Diese ›nationalen‹ Bilder sahen mit ihren Klassifizierungsordnungen und ihrer Adressierungsausrichtung keine Repräsentation von vermeintlich national Nicht-Dazugehörigen vor. Letztere wurde als das diametral ›Anderer‹ der nationalen Identitätsimagination kategorisiert.¹³ Bis in die Gegenwart wirken diese Zuordnungsmodi und rationalisieren das Wissen darüber, wer unter welchen Bedingungen zur nationalen ›Gemeinschaft‹ dazugehören kann.

Repräsentationskritik operationalisieren

Insofern bedeutete eine Auseinandersetzung mit der Göttinger Migrationsgeschichte im Frühjahr 2012 für das Projekt ›Movements of Migration‹, Forschungsgrundlagen neu zu erheben und erste Pionierarbeiten hinsichtlich der Göttinger Migrationsforschung zu leisten. Die Studierenden der Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie und die wissenschaftliche Leiterin Sabine Hess stellten hierbei die Frage in den Vordergrund, wie sich – vor dem Hintergrund der historischen und gegenwärtigen Migrationsrealität – die Selbstwahrnehmung als nicht-migrantisch geprägte Universitätsstadt herausbilden konnte und nach wie vor reproduziert.

¹² Neben anderen Initiativen und Akteuren verwies das heutige DOMiD auf die Leerstellen der deutschen Geschichtsarbeit; mit dem Konzept ›geteilte Erinnerungen‹ kritisiert und fordert der Verein eine Veränderung der Erinnerungskultur, um Migration als Bestandteil der deutschen Geschichtsentwicklung anzuerkennen. Vgl. Aytaç Eryılmaz/Martin Rapp, *Geteilte Erinnerungen*, in: Kölnischer Kunstverein u.a., *Projekt Migration* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kölner Kunstverein), Köln 2005, S. 578–585.

¹³ Vgl. Natalie Bayer, *2 qm Migration – Zum Stand der Museumsdebatte*, in: Sabine Hess/Thorsten Näser (Hg.), *Movements of Migration. Neue Positionen im Feld von Stadt, Migration und Repräsentation*, Berlin 2015, S. 132–153, hier S. 134f.

Die einzelnen Untersuchungsvorhaben und -perspektiven benötigten hierzu einen anderen Ansatz als gängige Gesellschaftsuntersuchungen, die häufig ihren Gegenstand per se national methodologisieren.¹⁴ Einen Rahmen zu einem anderen Ansatz boten die Theoretisierungen zur sogenannten ›Autonomie der Migration‹.¹⁵ ›Movements of Migration‹ knüpfte damit an eine Reihe von Projekten an, die seit Ende der 1990er Jahre neue Repräsentationsmodi entwickelten, um die Kämpfe und Lebensrealitäten von Migrant_innen in den Mittelpunkt zu rücken und als Motor gesellschaftlicher Veränderungen zu konzeptionalisieren – zu nennen sind etwa das bundesweite Netzwerk *kanak attack* und Ausstellungsprojekte wie ›Projekt Migration‹ (1. Oktober 2005–15. Januar 2006, Kölnischer Kunstverein) und ›Crossing Munich. Orte, Bilder und Debatten der Migration‹ (10. Juli–15. September 2009, Rathausgalerie München).

Auf dieser Grundlage sollte ›Movements of Migration‹ keine segregierte Problemgeschichte über Migrant_innen reproduzieren, sondern Migration als »conditio humana, als eine soziale Tatsache und als gesellschaftsverändernde Kraft epistemologisch und methodologisch«¹⁶ aufgreifen. Migration wird hierbei als eine gesellschaftsprägende Analysekategorie und als ein Geschichtsgegenstand der Vielen betrachtet. »Dies erfordert eine praxeographisch vorgehende transnationale Migrationsforschung, die akteurszentriert an den Praktiken, den Ressourcen, dem Wissen und dem Begehren der Migration ansetzt«.¹⁷

Die Forschenden gingen in methodischer Hinsicht genealogisch-ethnographisch vor und nahmen die Praktiken und Taktiken der Migration zum Ausgangspunkt, um einerseits die Konstruktionsweisen des Göttinger Selbstverständnisses und dessen Abgrenzungsgegenstand Migration zu untersuchen. Mit diesem Standpunktwechsel verschiebt sich der Blick nicht nur auf die Migration selbst, sondern auch auf ihre Subjekte. Der Politikwissenschaftler und Grenztheoretiker Sandro Mezzadra hält fest, dass in der öffentlichen Darstellung von Migrant_innen diese meist als »Körper ohne Willen [erscheinen], mitgerissen durch das Walten von Kräften, die weitaus stärker sind als sie, und dazu bestimmt, in den Einwanderungsgesellschaften entweder, in guter Absicht, als Opfer angesehen zu werden, denen man helfen

14 Vgl. Nina Glick Schiller/Andreas Wimmer, *Methodological Nationalism and Beyond: Nation-State Building, Migration and the Social Sciences*, in: *Global Networks. A Journal of Transnational Affairs*, 2. 2002, H. 4, S. 301–334.

15 Vgl. Sandro Mezzadra, *Der Blick der Autonomie*, in: Kölnischer Kunstverein u.a., *Projekt Migration*, S. 794f.

16 Sabine Hess, *Movements of Migration – Neue Perspektiven im Feld von Stadt, Migration und Repräsentation. Eine Einleitung*, in: Hess/Näser (Hg.), *Movements of Migration*, S. 10–29, hier S. 19.

17 Ebd., S. 20.

muss, oder, in böser Absicht, als Fremde, die immer kurz davor stehen, zu Feinden zu werden«. ¹⁸ Entsprechend des Konzepts zur ›Autonomie der Migration‹ zielt eine Umkehrung des Blicks hingegen darauf, die Rolle von Migrant_innen als Protagonist_innen zu unterstreichen, »ohne die objektive ›Schwere‹ der Bedingungen zu leugnen, der Erfahrungen, die sie im Verlauf der Migration tagtäglich machen«. ¹⁹

Somit rückte das ambivalente Zusammenspiel von Protagonismus und den Stimmen der Migration einerseits und der Ausschlusspraxis andererseits in den Forschungsfokus. Davon ausgehend entwickelten die Beteiligten des Ausstellungsprojekts eine Perspektive der Migration, um Stadtgeschichte neu zu betrachten, zu schreiben und darzustellen. »In diesem Sinne ging es Movements of Migration um einen stadtanthropologischen Fokus auf die gesellschaftsgestaltende und verändernde Kraft der diversen Bewegungen der Migration«. ²⁰ Dazu entwickelten die Projektbeteiligten eine kooperative Forschungshaltung und arbeiteten an Verhältnissen, die nicht ›Objekte‹ der Forschung, sondern handelnde Subjekte der Gesellschaft in den Untersuchungs- und Darstellungsprozess involviert und auch über den Ausstellungszeitraum hinaus eine nachhaltig kollaborative Historisierung der Göttinger Migration ermöglicht.

Repräsentation bei *Routes of Migration*

Um die Forschungs- und Darstellungspraxis von ›Movements of Migration‹ zu konkretisieren, greifen wir im Folgenden ein Einzelprojekt zur Vertiefung heraus, wenngleich die Arbeit nicht stellvertretend für die anderen Ausstellungsunterprojekte betrachtet werden kann. Für die Arbeit ›Routes of Migration: Lokale Effekte europäischer Migrationspolitik.²¹ untersuchten Marie Fröhlich und Luise Marbach die Regierungsversuche zur Regulierung gegenwärtiger transnationaler Migrationsbewegungen im Zusammenhang mit dem europäischen Migrationsregime und ihre Einbindung in den Göttinger Kontext.

Mardin – Istanbul – Athen – Basel – Göttingen: Diese und andere Städte passierte Birin²² auf seiner monatelangen Route von seinem Herkunftsort im Norden Syriens nach Deutschland. Der junge Mann machte sich kurz vor Ausbruch der politisch-sozialen Destabilisierung und Unruhen in Syrien auf den Weg, um in der Nähe von Göttingen bei seinen Verwandten zu leben und zu studieren. Da er ohne Visum unterwegs war, nahm er auf seiner Rei-

18 Mezzadra, Der Blick der Autonomie, S. 794.

19 Ebd., S. 795 [Hervorhebung durch die Autorinnen].

20 Hess, Movements of Migration, S. 20.

21 Forschung: Marie Fröhlich; künstlerische Umsetzung: Luise Marbach. Siehe <http://www.movements-of-migration.org/cms/wissensarchiv-posts/routes-of-migration/> (30.10.2015).

22 Name geändert.

se zahlreiche Umwege auf sich und verbrachte oft viele Tage im Gefängnis. Schließlich kam Birin nach Deutschland; doch als sogenannter ›Dublin-II-Fall‹²³ durfte er nicht bleiben und wurde in die Schweiz rücküberstellt: das Land, in dem er offiziell erstmals den ›Schengenraum‹ betreten hatte. Im Verlauf seiner insgesamt fast zwei Jahre währenden Reise war Birin immer wieder Subjekt einer ganzen Armada von verschiedenen politischen Institutionen, Programmen und Richtlinien geworden. Hierin zeigten sich Absurditäten migrationspolitischer Rationalitäten, die durch das Zusammenwirken politischer Kooperationen, Gesetze, Bescheinigungen und letztlich vielen Zufällen entstehen und schließlich massive Konsequenzen für das Leben eines Menschen haben.

Für das Forschungsprojekt ›Routes of Migration‹ wurde Birins Reise einerseits ein Ausgangspunkt: Anhand seiner Biographie zeigen die Wissenschaftlerin und die Künstlerin, wie Transitmigrant_innen unter den Bedingungen europäischer Migrationspolitiken auf ihrer Reise einer Vielzahl an Akteuren begegnen. Dadurch kommen sie auch mit unterschiedlichsten Regulations- und Zugriffsversuchen in Kontakt, die sie als Rechtssubjekte immer mehr ›fragmentieren‹ und trotz Ankunft am ›Zielort‹ weiterhin mobil halten. Andererseits verdeutlichte Birins Geschichte auch, wie das europäische Migrationsregime an unterschiedlichen Orten spezifische lokale Effekte erzeugt, die sich bis nach Göttingen erstrecken. Die Stadt ist dabei in ein komplexes Geflecht aus transnationalen sozialen Netzwerken, deutschem Ausländerrecht, EU- und Schengen-Regelungen und vielem mehr eingebunden, auch wenn diese Realität im städtischen Alltag kaum thematisiert wird.

Routen der Migration ›appen‹

Der Forschungsgegenstand von ›Routes of Migration‹ erwies sich als komplex, forderte multiperspektivische Herangehensweisen und konfrontierte die Forscherinnen mit umfangreichem relevantem Datenmaterial. So entstanden im Verlauf der Untersuchung zunehmend unvorhersehbare Notwendigkeiten wie etwa Forschungsreisen in die Türkei, zu griechischen Grenzgebieten sowie innerhalb Deutschlands; dabei wuchs eine umfangreiche Dokumentensammlung heran. Um einen analytischen Umgang mit dem mitunter sehr unterschiedlichen Material über politische Programmatiken, ihren Implementierungen und Adaptionen als auch insbesondere über migrantische Handlungsmacht und Widerständigkeit zu gestalten, arbeitete das Forschungs-

23 Gemäß des Dublin-Prinzips darf eine Person einen Asylantrag nur in dem Land des Schengenraums stellen, das sie zuerst betreten hat. Welches dieses Land ist, soll über einen Abgleich von Fingerabdrücken in der Datenbank Eurodac rekonstruiert werden. Bei Birin wäre eigentlich Griechenland zuständig gewesen, hier wurden jedoch seine Fingerabdrücke nicht ins System eingespeist. So war die Schweiz, die über zusätzliche Abkommen in das Dublin-System eingegliedert ist, das erste Land, in dem Birin sich nachweislich aufgehalten hatte.

team vor allem mit Theoretisierungsansätzen der ›ethnographischen Grenzregimeanalyse‹.²⁴ Methodologisch ermöglicht sie, »eine Vielzahl von Akteuren und Diskursen miteinzubeziehen, deren Praktiken sich aufeinander beziehen, doch nicht im Sinne einer zentralen (systemischen) Logik oder Rationalität, sondern im Sinne eines Aushandlungsraums«²⁵, auf »verschiedenen Ebenen von Akteuren, Diskursen und Institutionalisierungen«²⁶ und an vielen Schauplätzen.

Um die Daten- und Materialmenge schließlich in einen sinnvollen Analysezusammenhang zu bringen, erwiesen sich Kartierungs- und Mappingmethoden als geeignet: Ihre Potentiale wurden in den vergangenen Jahren in zahlreichen Arbeitszusammenhängen am Schnittpunkt zwischen Forschung, Kunst und Aktivismus genutzt. Denn das Mapping stellt eine Strategie zur Lokalisierung und Visualisierung von komplexen Informationen, Diskursen, Praktiken und Akteuren dar, um alle Forschungsmaterialien praktisch »auf eine gemeinsame Ebene zu übersetzen, an- und umzuordnen und so temporäre Konstellationen zur Darstellung zu bringen«.²⁷ Somit bieten sie die Möglichkeit einer non-linearen, enthierarchisierten Darstellungsform, die es »erlaubt andere Formen der Vergegenwärtigungen von Ereignissen und Zusammenhängen«²⁸ zu entwickeln. Mapping kann daher sowohl zu einer reflexiven Generierung und Organisation von potentiell kollaborativ erarbeiteten Wissensbeständen als auch als Darstellungsmethode genutzt werden. Damit geht das Mapping weit über ein schlichtes Abbilden von ›Ergebnissen‹ hinaus; außerdem ist die Möglichkeit zur permanenten Aktualisierung und Neusortierung von den angeordneten Informationen ein wesentlicher Bestandteil für den Mapping-Prozess.

Für die Arbeit zu ›Routes of Migration‹ wurden schließlich zwei Mappings während des Forschungsprozesses relevant: Der Protagonist der Untersuchung, Birin, fertigte während der Interviewgespräche ein Mindmap an. Dafür skizzierte er Umriss der Länder, die er während seiner Reise passiert hatte, und hielt die für ihn wichtigen Ortsnamen fest. Mit einem anderen Stift fügte er den Orten subjektive Notizen hinzu. Das Mindmap diente somit als Methodentechnik der Gesprächsführung, die auch in der Vielnamendisziplin Volkskunde, Europäische Ethnologie, Kulturanthropologie, Empirische Kulturwissenschaft insbesondere bei der Stadtforschung verwendet wird. Diese

²⁴ Vgl. Vassilis Tsianos/Sabine Hess, *Ethnographische Grenzregimeanalyse*, in: Sabine Hess/Bernd Kasperek (Hg.), *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa*, Berlin 2010, S. 243–264.

²⁵ Ebd., S. 253.

²⁶ Ebd., S. 255.

²⁷ Labor k3000/Peter Spillmann, *Der kartografische Blick versus Strategien des Mapping*, in: Hess/Kasperek (Hg.), *Grenzregime*, S. 281–287, hier S. 283.

²⁸ Ebd., S. 283f.

Form der Auseinandersetzung mit Birins Migrationsbiographie ermöglichte den Projektmacherinnen, mit den Informationen des Interviews den weiteren Forschungsverlauf zu fokussieren. Denn gleichzeitig war während des Forschungsprozesses eine anwachsende Collage der Datensammlung und Erkenntnisse entstanden. Die Collage wurde zu einem zusätzlichen Mapping im Sinne einer konzeptionellen Arbeitsfläche verarbeitet; sie diente auch dazu, die komplizierte Rechtslage zu Birins sehr prekärem Aufenthaltsstatus nachzuvollziehen.

Der Forschungs- und Analyseprozess warf aber auch immer wieder neue Fragen nach Angemessenheit und Wirkungsweisen bei der Visualisierung von Wissen auf. Vor dem Hintergrund, dass Karten und Kartierungen immanent mit der Organisation von Herrschaftswissen verknüpft sind, können Mappings auch unintendierte politische Effekte hervorrufen. So spielen geographisch markierte Karten sowohl zu Zeiten des Kolonialismus als auch beim europäischen Migrationsregime der Gegenwart eine Schlüsselrolle in der Konstitution von Raumvorstellungen und der Idee von ›Welt‹.²⁹ Gleichzeitig wirken sich Karten auch für Migrant_innen wie Birin auf die Planung und Nutzung von Migrationsrouten aus, die wiederum eine gewichtige Bedeutung für das europäische Grenzregime zur Erfassung und ›Nach‹-Kartierung durch diverse Akteure haben. Bereits ein kurzer Blick auf das Kartierungsprojekt ›I-Map‹ des International Centre for Migration Policy Development (ICMPD) offenbart, wie ausgefeilt und weitreichend die Versuche sind, die Routen der Migration in Echtzeit zu kartieren.³⁰ Hierbei zeigt sich eine programmatische Verschiebung mit hochgradig politischen Konsequenzen, da der Fokus weg von der Grenze und hin auf die Routen gelegt wird. Denn auf Basis dieser Datenvisualisierung wurde beispielsweise die Rolle von west- und nordafrikanischen Staaten für Migrationsprojekte nach Europa objektivierbar und als verbindendes Faktum für neue Ansätze des europäischen Migrationsregimes bewertet. Somit schuf die ›I-Map‹ ein Wissen über einen »migration-related identificatory space: ›Africa-Mediterranean‹«³¹ und machte Strategien argumentierbar, um sogenannte Drittstaaten in die Pflicht zum EU-Grenzschutz zu nehmen.

Die »generative Macht von Kartierungen«³² und ihre potenziellen Effekte erzeugen eine Ambivalenz bei der Wissens- und Visualitätsproduktion; diese

29 Vgl. Maribel Casas-Cortés u.a., Kollidierende Kartographien, *Migrating Maps*, in: Lisa-Marie Heimeshoff u.a. (Hg.), *Grenzregime II. Migration, Kontrolle, Wissen, Transnationale Perspektiven*, Berlin 2014, S. 301–324, hier S. 302.

30 Abrufbar unter: <http://www.imap-migration.org/> (10.12.2015).

31 Sabine Hess, »We are facilitating states«. An Ethnographic Analysis of the ICMPD, in: Martin Geiger/Antoine Pécoud (Hg.), *The Politics of International Migration Management*, Basingstoke 2010, S. 96–118, hier S. 111.

32 Casas-Cortés u.a., *Kollidierende Kartographien*, S. 302.

lässt aber auch subversive Nutzungen sowie kritisch politische, künstlerische wie auch wissenschaftliche Auseinandersetzungen zu. Entscheidend ist dabei jedoch eine andere Rahmensetzung, die nicht die Perspektive der Kontrolle, sondern von den faktischen Bewegungen und Kämpfen *trotz* Steuerungs- und Begrenzungsversuchen betont und den Blick auf die querliegenden, herausfordernden und unterbrechenden Momente durch die Migration lenkt. Auf dieser Basis können andere subversive Mappings geschaffen werden, die Theoretiker_innen wie Casas-Cortés und andere wie folgt beschreiben: »Gegen-Kartographien und Mapping-Praktiken sozialer Bewegungen werden zu einem Mittel, die Grenzen zu ›besetzen‹, zu unterminieren und intervenieren damit direkt in die Produktion der räumlichen Architektur.«³³ Mapping-Projekte der jüngeren Vergangenheit wie etwa die MigMap-Serie³⁴ und Transborder Map³⁵ sind als eine dementsprechende kritische Strategie zu verstehen, um gängige Vorstellungen von Migrationskontrollen, Strömungen und essentialisierenden Blickregimen zu destabilisieren und somit Migration neu denkbar zu machen.³⁶

Routen-Mappings darstellen

Bei den Überlegungen zu geeigneten Darstellungsformen des Forschungsprojekts ›Routes of Migration‹ entschieden die Projektmacherinnen sich für eine raumgreifende Installation: Auf einer großflächigen und frei im Raum hängenden Wand (4 m x 2,20 m), die quer zur Eingangstür den gesamten Raum durchschneidet, fielen zunächst zahlreiche farbige Wimpel auf, die in den Raum hineinragten (Abb. 1 und 2).

Birins Skizze seiner Reise (Mindmap) war auf der Frontseite der Ausstellungswand als (vergrößertes) Hintergrundbild angebracht, auf dem eine rote Linie seine Route markierte. Seine Erfahrungen der Migration dienten als Struktur und Grundlage der vielen aufklappbaren Wimpel: Auf deren Innenseite befanden sich Zitate sowie Informationen und Daten aus der Forschungssammlung. Unterschiedliche Datenarten – wie u.a. Zitate von Birin, aus dem Forschungstagebuch von Fröhlich und Marbach, von Akteur_innen des Grenzregimes sowie Informationen zu Hilfsorganisationen – wurden gruppiert und durch acht verschiedene Wimpelfarben visuell kategorisiert. Die Farbschematisierung sollte beim Betrachten eine Orientierung des bewusst überbordenden Informations- und Erzählstränge-Angebots und gleichzeitig eine individuelle Priorisierung der Rezeption ermöglichen.

33 Ebd., S. 303.

34 <http://www.transitmigration.org/migmap/> (30.10.2015).

35 http://www.noborder.org/images/transborder_map_front.jpg (30.10.2015).

36 Vgl. Luise Marbach, *re_mapping the Border. Über Grenzregime und Blickbeziehungen, Halle/Saale 2011.*

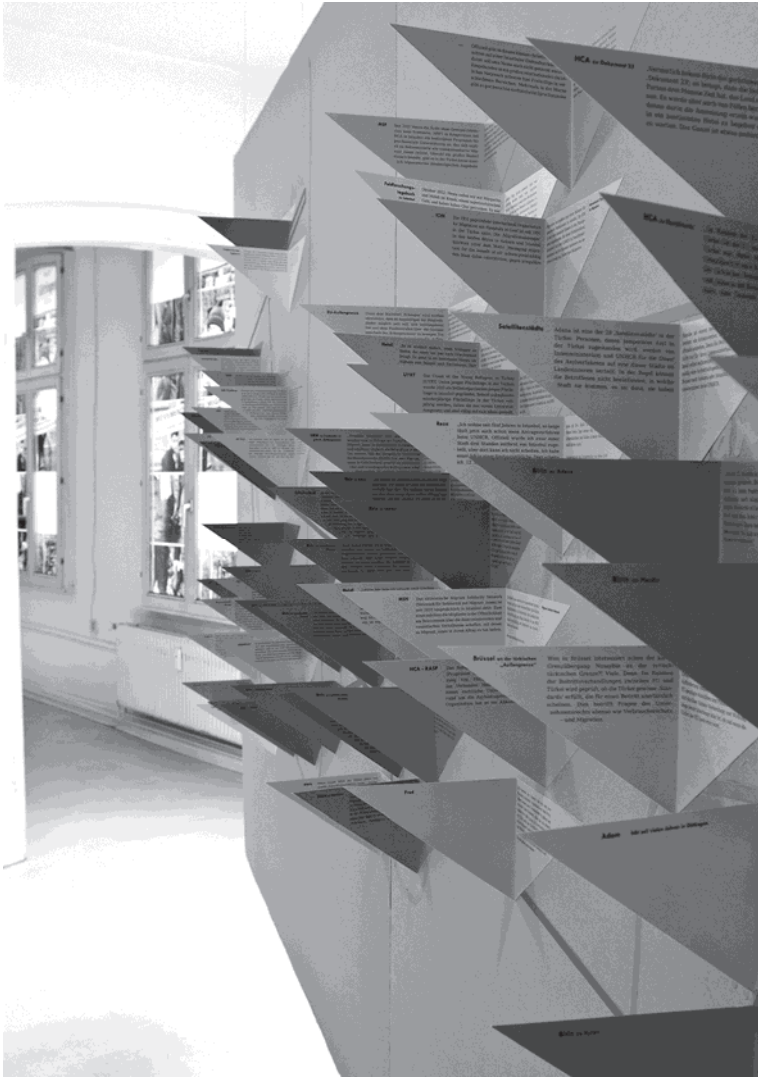


Abb. 1: Ansicht der Ausstellungsarbeit ›Routes of Migration‹. Foto: © Claas Nowak

Durch das Zusammenfügen einer geographischen Orientierung und der Informationen auf den Wimpeln und in Zusammenhang mit den Aussagen von Birin und anderen Migrant_innen wurden einerseits geopolitische Zusammenhänge und andererseits die Porosität der sogenannten ›Festung Europa‹ verbildlicht. Durch Birins Selbstzeugnisse wurde zudem deutlich, wie sich die



Abb. 2: Ansicht der Ausstellungsarbeit ›Routes of Migration‹. Foto: © Claas Nowak

zeitlichen Logiken und Abfolgen im europäischen Migrations- und Grenzregime auf Birins situative Be- und Entschleunigung der Wanderungsbewegung sowie auf spezifische Handlungsstrategien auswirken.

Die Rückseite der Installation zeigte in Richtung der Fenster des Ausstellungsraums und damit auf die Göttinger Innenstadt. Darauf war eine gänzlich andere Visualisierung inszeniert: der touristische Blick entlang Birins Route. Dazu wurde diese Wandseite mit einer flächendeckenden Collage aus Bildmaterialien gestaltet, die touristischen Werbekampagnen und Broschüren mit Darstellungen etwa des Göttinger Marktplatzes, von Schweizer Bergpanoramen, Hotelwerbungen und antiken Stätten in Griechenland, der Türkei und Syrien entstammten. Die Bilder zeigten Orte, die Migrant_innen wie Birin auch auf ihrer Reise passieren, an denen sie jedoch nicht als Tourist_innen teilhaben, sondern oftmals zu Dienstleistenden oder Aushilfskräften in Hotels und Gastronomie werden, um die nächste Etappe der Reise finanzieren zu können. An zahlreichen Orten weltweit findet diese enge Verflechtung touristischer und migrantischer Mobilitätsformen statt und kommt an vielen Stellen zum Ausdruck.³⁷

³⁷ Vgl. Tom Holert/Mark Terkessidis, *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*, Köln 2006.



Abb. 3: Rückseitige Ansicht von ›Routes of Migration‹. Foto: © Claas Nowak

Bei der Ausstellungsinstallation ›Routes of Migration‹ wurde diese oftmals komplementäre Beziehung in eine spiegelgleiche Anordnung des touristischen und des transitmigrantischen Blicks überführt: Das Mapping der migrantischen Reise ist eingenordet; so zeigte die Kartierung der Vorderansicht (Abb. 2) Birins Reise aus dem Südosten nach Nordwesten. Die Richtungsführung der rückseitigen Wandgestaltung über den touristischen Blick orientierte sich an der vorderseitigen Achse und vollzog demnach eine Reise von Syrien zum Göttinger Gänseliesel. Die Blick- und Leseführung auf beiden Seiten verlief von rechts unten nach links oben – anstatt von links oben nach rechts – und brach damit die gängige Leserichtung; diese Darstellungsstrategie sollte einen Bruch mit der hegemonialen Narrativierung über lineare und unidirektionale Migrationsprozesse von Ort A nach Ort B versinnbildlichen. Denn Birins Reise – mit seinen vielen Zwischenstopps, seiner Rückkehr nach Syrien und dem zweiten Migrationsversuch nach Deutschland – und seine ›Hypermobilisierung‹ als sogenannter ›Dublin II-Fall‹ widerlegen dieses Bild sehr eindringlich: Die rote Linie auf der Installationswand verbindet die verschiedenen Transitorte entsprechend der Chronologie seiner Reise zu einem non-linearen Zickzack.

Kollaborative Wissensinventionen

Ein erklärtes Ziel des Projekts war, migrantischen Protagonismus herauszustellen und gängigen Debatten andere Bilder entgegenzustellen. Denn in der medialen Darstellung sind Migrant_innen »entweder zusammengepfercht auf einem Holzkahn zu sehen, tot in einem Leichensack verpackt oder werden im Moment der Aufnahme von Mitarbeiter_innen einer humanitären Hilfsorganisation umsorgt. Als Teil des ›Stroms‹ werden Migrant_innen mitgerissen und ›angeschwemmt‹, und auf diese Weise als Körper ohne eigenen Willen kodiert. In Aktion sieht man meist nur die genannten Helfer_innen oder aber das Sicherheits- und Grenzschutzpersonal.«³⁸

Für das Gesamtprojekt ›Movements of Migration‹ stand ›Handlungsfähigkeit‹ im Mittelpunkt der Subjektkonzeption. Hierbei ging es jedoch nicht darum, eine neu aufgelegte romantisierende Heldensaga zu kreieren; vielmehr betonte es die Fähigkeit zum Handeln im Kontext von diskursiven und praktischen Umständen, die auf Transitmigrant_innen sowohl bedingend wirken als auch sie gleichsam herausfordern.

Mit der Migrationsbiographie Birins erzählt das Einzelprojekt ›Routes of Migration‹ Geschichten über die zeitgenössische Transitmigration und ihre Kämpfe, aber auch von Europäisierungsprozessen, Solidarität und staatlicher Gewalt. Es sind Erzählungen über eine westeuropäische Mobilität, die unterschiedliche Reisende an die gleichen Orte führt; Orte, die Migrant_innen im Transit als Zwischenstopp ansteuern.

Für ›Routes of Migration‹ nutzten die beiden Forscherinnen resp. Gestalterinnen einen neueren Forschungsansatz, um eine Vielzahl verschiedener Subjektpositionen, Blicke und Realitäten zusammenzubringen, die einander in klassisch konzipierten Narrativierungen oftmals ausschließen. Anstelle einer unidirektional, holistisch wirkenden Erzählung zielten sie auf eine mehrdimensionale und multiperspektivische Darstellung, die das Ineinanderverwirken verschiedener Akteure, Positionen und Facetten auf eine nicht-hierarchische, non-lineare Art sichtbar macht: Das Grenzregime konnte dadurch als ein translokales, multiskalares Kontinuum begreifbar werden, bei dem alle Beteiligten in unterschiedlichem Grad wirksam werden. Dieser Ausgangspunkt verlangte eine involvierte und kollaborierende Projektkonzeption, um das Wissen der Akteure als Forschungsgrundlage einzubeziehen und vor allem zu methodologisieren.

Der Kontakt zu Birin, Hauptprotagonist der Erzählung, gestaltete sich jedoch nach der ersten Erhebungsphase im weiteren Forschungsverlauf immer schwieriger, als er ›untertauchte‹, inhaftiert und schließlich in die Schweiz rückgeschoben wurde. Ab diesem Moment brach der Kontakt zu ihm ab und sein Mitwirken beim Darstellungsprozess war nicht mehr mög-

38 Marbach, *Re_mapping the Border*, S. 12.

lich. Diese Realität der Migration macht es notwendig, eine Haltung und Lösungen zu Fragen von ›gefährlichem‹ und/oder ›geheimem Wissen‹ zu finden. Denn die Forschungskollaboration mit Migrant_innen im Transit wirft Fragen auf, ob die Veröffentlichung migrantischer Strategien und Taktiken des Grenzüberschreitens den Akteuren selbst schaden könnte. Den Ausstellungsmacher_innen erschien aber die Präsentation von ›Routes of Migration‹ nicht gefährdend, da Akteur_innen des Grenzregimes über migrantische Praktiken umfangreich informiert sind. Zudem lag Birins Reise zum Zeitpunkt der Ausstellung bereits zwei Jahre zurück; die Details seiner Erzählungen gegenüber Behörden wichen von denen gegenüber den Forscherinnen ab; und schließlich wurden all seine persönlichen Daten, Details und Angaben zu Orten und Zeitpunkten sehr stark verändert, um die Person Birin unerkennbar zu anonymisieren. Die Installation ›Routes of Migration‹ trägt seiner Perspektive trotzdem Rechnung, da sein Wissen zum zentralen Ausgangspunkt für die Analyse wurde.

Bei anderen Einzelprojekten von ›Movements of Migration‹ entstanden mitunter sehr enge Kooperationen mit den Forschungsinformant_innen, die zu Allianzen führten und eine Trennung zwischen Forschenden und ›Beforschten‹ unterminierten. Beispielsweise arbeitete Franziska Weidle für das Generationenportrait »Mosaik der Erinnerung«³⁹ in Forschung und Ausstellungsumsetzung in engen dialogischen Prozessen; das zunehmend kollaborative Forschungsverhältnis kommt auch im filmischen Element der Ausstellungsinstallation mit narrativen Wechseln und Brüchen zwischen ethnographischem Realismus und poetischen Ton-Bild-Zusammenstellungen zum Ausdruck. Damit sollte der Blick und das Wissen derjenigen zentriert werden, denen bei gängigen Darstellungen zu Migration selten eine eigene Interpretationsmöglichkeit zugestanden wird.

Das Gesamtprojekt ›Movements of Migration‹ sah zudem eine weitere Kollaborationsebene im Vereinen von wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeitsweisen vor. Diese Strategie wurde gewählt, um Repräsentationsprobleme mit unterschiedlichen Zugängen zu reflektieren und Erkenntnisse daraus in die Ausstellung zu überführen. Beinahe alle Einzelprojekte entstanden daher in kooperativen Arbeitsschritten zwischen Wissenschaftler_innen und Künstler_innen. Dieses Verhältnis ermöglichte (Selbst-)Befragungen zu Verstehens-Prozessen sowie eine repräsentationskritische Auseinandersetzung mit den Darstellungskonzepten der einzelnen Forschungsarbeiten, die stets von der Fragestellung begleitet waren, wer, wie, über und für wen ›spricht‹. Kooperationskonstellationen wie etwa bei ›Routes of

³⁹ Siehe <http://www.movements-of-migration.org/cms/wissensarchiv-posts/mosaik-der-erinnerung-die-auswanderung-als-gegenstand-von-erinnerungspraktiken-dreier-generationen/> (5.12.2015).

Migration« resultierten daher nicht in einer Arbeitstrennung zwischen Forschung und künstlerischer Umsetzung; viel eher haben sich die Herangehensweisen gegenseitig ergänzt und führten schließlich zu einer stimmigen Zusammenarbeit im Analysieren und Gestalten des Forschungsmaterials.

Urbane Komplexität ausstellen

Angesichts der stadtpolitischen Leere zur Göttinger Migration zielten die Macher_innen von ›Movements of Migration‹ auch darauf, eine nachhaltige Auseinandersetzung mit Migration anzustoßen und eine Neuinterpretation der städtischen Repräsentation zu ermöglichen.

Dafür wählten die Ausstellungsmacher_innen kuratorische und szenographische Strategien, die Forschungserkenntnisse in den Stadtraum zurückzubringen, ohne jedoch ein übergeordnetes Gesamtnarrativ vorzugeben. So wurde etwa die Stadt selbst als Ausstellungsraum genutzt und alle Installationen bildeten im Gesamten ein großdimensioniertes Mapping. In den Räumen des Göttinger Künstlerhauses war eine Verdichtung von mehreren Einzelprojekten zu finden; die Präsentation stellte jedoch nur eine von insgesamt sieben Stationen eines Ausstellungsparcours dar, der sich quer durch den Stadtraum zog. In der Göttinger Innenstadt waren vor allem Videoinstallationen und Hörstationen in Form temporär wahrnehmbarer Alltagselemente zu sehen. Eine der sichtbarsten Installationen war sehr zentral am Bahnhofsvorplatz platziert: Im Innern eines Containers, der mit einer sehr auffälligen Fassade gestaltet wurde, waren eine Comic-Arbeit und eine Audiocollage ausgestellt, die einen Protestmarsch griechischer Arbeiter_innen in den frühen 1960er Jahren fokussierte. In zwei Frisörsalons konnten Besucher_innen an Hörstationen Audiocollagen über migrantische Lebensbedingungen, Kämpfe und Rassismuserfahrungen rezipieren. Eine andere Arbeit war in einem Imbiss-Restaurant ausgestellt; dort wurde der Film ›Dem runden Leder hinterher‹⁴⁰ gezeigt, der am Beispiel von drei Biographien den Themenkomplex Fußball und Migration in den Blick nahm. In der Studienzentrale der Universität Göttingen war die filmische Arbeit ›Mahatma-Gandhi-Haus‹⁴¹ zu sehen, die sich mit der Geschichte des gleichnamigen »AfroAsiaten[wohn]heims« befasste. Durch diesen Standort wurde eine Geschichte über Wege und Kämpfe ›ausländischer‹ Studierender und Wissenschaftler_innen, die mit dem Wohnheim verwoben sind, symbolisch mitten in einen ehrwürdigen Repräsentationsbau neben dem Universitätspräsidium getragen.

40 Forschung und Film: Birgit Ehret: <http://www.movements-of-migration.org/cms/wissensarchiv-posts/dem-runden-leder-hinterher-drei-migrantische-fusballbiografien/> (5.12.2015).

41 Forschung und Film: Josephine MacFoy: <http://www.movements-of-migration.org/cms/wissensarchiv-posts/mahatma-gandhi-haus-ein-ort-studentisch-migrantischer-emanzipation-im-wandel-der-zeit/> (5.12.2015).

Lücken befüllen, Blicke verändern

Über den kurzen Ausstellungszeitraum hinaus wollten die Ausstellungsmacher_innen von ›Movements of Migration‹ ihre Zugänge, ihr Wissen und ihre Methoden für einen kollektiven Historisierungsprozess zugänglich machen. Dazu entstand ein Online-Wissensarchiv, das bis heute sämtliche Quellen, Untersuchungsmaterialien, Bilder und Audiodateien sowie Forschungsanalysen für eine Vertiefung bereitstellt und zudem neue Beiträge einbinden kann.⁴²

Das Wissensarchiv sowie damit verbundene Fragen über das Archivieren, Sammeln und Speichern von Daten erhielten auch von kuratorischer Seite einen hohen Stellenwert: Im Künstlerhaus wurde ein zentraler Bereich als Rechercheraum angelegt. Damit verwiesen die Kurator_innen auf die Unabgeschlossenheit des Forschungs- und Erkenntnisprozesses. Mit einer zusätzlichen Ausstattung an Computerstationen, Scanner, Literatur-Handapparat und Pinnwand waren Besucher_innen zu einer unmittelbar kollaborativen Wissensproduktion eingeladen, eine Auseinandersetzung mit der Migrationsstadt Göttingen fortzuführen: Das Wissensarchiv sollte einen permanent selbst-reflexiven Prozess initiieren, der alle Personen, Institutionen, Diskurse, Ereignisse der Stadt miteinschließt und die Historiographie der Migration nach dem Projekt ›Movements of Migration‹ nicht abschließt. Die Beteiligungsmöglichkeiten am Wissensarchiv sollten die Aufmerksamkeit zudem auf die nach wie vor bestehenden Leerstellen lenken. Der ›Mit-Forschungsaufwurf‹ bewirkte jedoch nicht die erwünschte Beteiligung. Die Kurator_innen leiteten daraus ab, »dass das Wissensarchiv, in das die Erfahrungen und Ansichten der Besucher_innen eingepflegt werden sollten, dieses Ausbleiben schonungslos kenntlich macht«.⁴³

An diesem Punkt zeigt sich aber auch die Relevanz, Wissensbestände öffentlicher Geschichts- und Kulturinstitutionen zu aktualisieren und gleichzeitig die Rationalisierung der Geschichtsarbeit zu durchkreuzen. Nach unserem Kenntnisstand nahmen Göttinger Erinnerungsinstitutionen die Versuche der Ausstellungskurator_innen, Anschlussforschungen zu initiieren und hierfür Forschungsmaterial zu übernehmen, nicht wahr. Obgleich Migration mittlerweile kulturpolitisch längst in vielen anderen deutschen Kulturinstitutionen angekommen ist⁴⁴, steht dies bis dato für die Migrationsstadt Göttingen aus. »In dieser Hinsicht kommt den beschriebenen Leerstellen eine doppelt determinierende Kraft zu. Einerseits fordern sie vehement dazu auf, gefüllt zu werden, andererseits signalisieren sie permanent, dass dies (noch) nicht geschehen ist«.⁴⁵

⁴² Siehe <http://www.movements-of-migration.org/cms/wissensarchiv/> (5.12.2015).

⁴³ Torsten Näser, *Movements-of-Migration.org – Ein Archiv als Vermittlungsinstanz*, in: Hess/Näser (Hg.), *Movements of Migration*, S. 98–112, hier S. 108f.

⁴⁴ Vgl. Bayer, 2 qm Migration.

⁴⁵ Näser, *Movements-of-Migrations.org*, S. 108f.

Verena Sauermann, Veronika Settele und Dirk Rupnow

›Hall in Bewegung‹ Ein kleinstädtisches Ausstellungsprojekt im österreichischen Jubiläumsjahr 2014

2014 jährte sich in Österreich zum 50. Mal das Inkrafttreten des Anwerbeabkommens mit der Türkei. Von verschiedenen Seiten wurde im Jubiläumsjahr des Ereignisses gedacht: Das für Integration zuständige Bundesministerium veranstaltete zwei wissenschaftliche Symposien, die Stadt Wien lud zu einem Festakt ins Rathaus, bei dem den ehemaligen ›Gastarbeiter_innen‹ von Bürgermeister und Bundespräsident Dank und Anerkennung ausgesprochen wurde. Rund um das Unterzeichnungsdatum im Mai kam es außerdem zu einer dichten Medienberichterstattung.¹ Ein bundesweiter, zentraler symbolischer Akt blieb jedoch signifikanterweise aus. Stattdessen gab es eine ganze Reihe von lokalen und regionalen Projekten, hauptsächlich Ausstellungen, aber auch Performances, die aus sehr unterschiedlichen Kontexten hervorgingen (von Universitäten und Forschungseinrichtungen über NGOs und Vereinen bis hin zu Lokalmuseen), jedoch allesamt nicht an große Kulturinstitutionen angebunden waren. Parallel dazu sind regionale Sammel- und Archivprojekte entstanden, die sich der jüngeren Migrationsgeschichte Österreichs widmen.²

Währenddessen ist auf politischer Ebene immer noch nicht unumstritten, dass Österreich längst ein Einwanderungsland geworden ist. Dabei ist die Realität der Migrationsgesellschaft alltäglich sichtbar und kann gar nicht mehr geleugnet werden. Die öffentliche Debatte wird dominiert von der omnipräsenten Forderung nach ›Integration‹ gegenüber Migrant_innen, worun-

1 Dazu ausführlich Dirk Rupnow, *Geschichte, Gedächtnis, Migration. Über einige Herausforderungen und Perspektiven für die österreichische Zeitgeschichte*, in: Lucile Dreidemy u.a. (Hg.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Der Historiker Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert* (Bd. 2), Wien 2015, S. 903–913. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Dirk Rupnow, *Deprovincializing Contemporary Austrian History. Plädoyer für eine transnationale Geschichte Österreichs als Migrationsgesellschaft*, in: *zeitgeschichte*, 40. 2013, H. 1, S. 5–21.

2 Dirk Rupnow/Fatih Özcelik, *Migration – Geschichte – Archiv. Aktuelle Herausforderungen und Projekte aus Anlass von 50 Jahren Anwerbeabkommen Österreich – Türkei 1964*, in: *Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseumsverein 2014*, S. 148–169.

ter im Allgemeinen deren vollständige Assimilation an eine als statisch und homogen angenommene, vermeintlich eindeutig abgrenzbare ›österreichische Kultur‹ verstanden wird. Das Thema wird dementsprechend auch rein gegenwärtig diskutiert, geradezu ahistorisch, als hätte Migration keine Geschichte und Migrant_innen keine Geschichten. Eine plurale Gesellschaft erfordert aber eine vielstimmige und multiperspektivische Geschichte, um sich über sich selbst, ihre Entwicklung in der Vergangenheit, aber auch ihre Zukunft verständigen zu können.

Bereits im Herbst 2012, anlässlich des 50. Jubiläums des – wenig folgenreichen – Anwerbeabkommens zwischen Österreich und Spanien, wurde in einer Kampagne von Arif Akkılıç und Ljubomir Bratič im Rahmen der ›Wienwoche‹ die Forderung nach einem ›Archiv der Migration‹ formuliert, die seitdem von einem Arbeitskreis getragen wird.³ Es handelt sich dabei um eine grundlegende Forderung nach Gleichberechtigung: Diese beinhaltet Hör- und Sichtbarkeit in der Geschichte, die bisher nicht für alle Mitglieder der Gesellschaft gleichermaßen gegeben sind. Die Geschichte von Migration und Migrant_innen ist eine Leerstelle im hegemonialen Gedächtnis – und das gilt in unterschiedlichen Abstufungen für viele europäische Einwanderungsländer.⁴ Die werdenden Nationalstaaten haben sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durch homogene Vorstellungen von Volk, Territorium und Geschichte legitimiert und abgesichert. Archive wie auch Museen waren entscheidende Institutionen in diesem Prozess, Geschichtsschreibung ein wichtiges Instrument. Was als ›anders‹ galt, wurde an den Rand gedrängt, aus der Geschichte herausgeschrieben, unsichtbar gemacht – so auch in der Gesellschaft: Die Gewaltexzesse des 20. Jahrhunderts sind nicht zuletzt Folgen dieser Homogenisierungsbestrebungen.

Vorbildhaft und maßstabsetzend ist immer noch die von der ›Initiative Minderheiten‹ konzipierte und 2004 im Wien Museum gezeigte Ausstellung ›Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration‹.⁵ Sie hatte es sich angesichts des 40. Jahrestags der Unterzeichnung des Anwerbeabkommens mit der Türkei zur Aufgabe gemacht, das Leben der Einwanderer und Einwanderinnen, die seit den 1960er Jahren zunehmend einen relevanten Teil der Bevölkerung in Österreich bilden, ebenso als einen wichtigen Teil der Geschichte dieses Landes zu betrachten.⁶ Mit ›Gastarbajteri‹ war somit bereits ein erster Anlauf zur

3 www.archivdermigration.at

4 Christiane Hintermann, Gedächtnislücke Migration? Betrachtungen über eine nationale Amnesie, in: *zeitgeschichte*, 40, 2013, H. 3, S. 149–165.

5 www.gastarbajteri.at

6 Cornelia Kogoj/Gamze Ongan, Die Ausstellung Gastarbajteri – 40 Jahre Arbeitsmigration. Migrationsgeschichte aus NGO-Perspektive, in: Regina Wonisch/Thomas Hübel (Hg.), *Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen*, Bielefeld 2012, S. 89–114, hier S. 92.

Sammlung und Darstellung der Geschichte der Arbeitsmigration gemacht worden. Nicht zuletzt als Bottom-Up-Aktion der ›Initiative Minderheiten‹, in die auch migrantische Akteur_innen eingebunden waren, war sie wegweisend, aber leider nicht nachhaltig, da es nicht gelang, die zusammengetragenen Bestände langfristig an einem Ort zu bewahren und zugänglich zu machen.

Für eine Erinnerung an die Migrationsgeschichte braucht es in den bestehenden Institutionen wie in der gesamten Gesellschaft einen grundlegenden Bewusstseinswandel. Archive und Museen bedürfen einer kritischen Evaluation und nachhaltigen Veränderung bisheriger Bestände und Sammlungspraxen. Ob es in Österreich eine eigenständige und bundesweit zentrale Einrichtung braucht oder weitere regionale Projekte und Aktivitäten, bleibt noch eine offene Frage. Entscheidend ist jedenfalls, nicht aus dem Blick zu verlieren, dass es sich um eine Aufgabe handelt, die keinesfalls nur die Bundeshauptstadt und Metropole Wien, sondern alle Bundesländer gleichermaßen betrifft.⁷ Sie betrifft auch nicht nur Großstädte, wie häufig angenommen wird, sondern Gemeinden aller Größen.⁸ In Kleinstädten und ländlichen Regionen sind die Geschichten der Migration und der Migrant_innen bislang noch weniger sichtbar und präsent. Darauf reagierte ein Recherche- und Ausstellungsprojekt, das zwischen September 2012 und Oktober 2014 vom Institut für Zeitgeschichte der Universität Innsbruck in Zusammenarbeit mit einer Reihe lokaler Partnerinstitutionen durchgeführt wurde.

Der Beitrag reflektiert zwei zentrale Herausforderungen, die dabei sichtbar wurden: zum einen das schwach ausgeprägte Bewusstsein von der Bewahrungswürdigkeit der lokalen Migrationsgeschichte bei Stadtpolitik, Mehrheitsbevölkerung, ortsansässigen Firmen und auch migrantischen Communities; zum anderen die problematische Position von Wissenschaftler_innen, die selbst nicht aus dem beforschten Kontext stammen und sich deshalb erst Zugang zu den für eine Kleinstadt typischen informellen Netz-

7 Zwar ist quantitativ ein Unterschied zwischen der Millionenstadt Wien und dem mitunter sehr ländlich geprägten Tirol erkennbar, vom österreichischen Durchschnitt weicht Tirol hingegen nur minimal ab. Laut Statistik Austria hatten am 1.1.2015 in ganz Österreich 13,3% der gemeldeten Personen keine österreichische Staatsbürgerschaft, in Tirol waren es 13,1%. Wien liegt mit 25,6% deutlich über dem Durchschnitt. Vgl. http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/bevoelkerung/bevoelkerungsstruktur/bevoelkerung_nach_staatsangehoerigkeit_geburtsland/022498.html; /023442.html; /023444.html (21.10.2015).

8 Die Beiträge des Jahrbuchs für Geschichte des ländlichen Raumes 2014, ›Aufbrechen, Arbeiten, Ankommen. Mobilität und Migration im ländlichen Raum seit 1945‹, hg.v. Rita Garstenauer/Anne Unterwurzacher, gingen dieser oft unterschlagenen Bedeutung von Migration in ländlichen Gegenden nach. In ihrer Einleitung (S. 7–18) weisen die beiden Herausgeberinnen darauf hin, dass eine klare Unterscheidung zwischen ländlich und städtisch geprägten Räumen nicht immer möglich ist, was vor allem für Übergangszonen im Umkreis von größeren Städten gelte – so auch für Hall neben Innsbruck.

werken verschaffen mussten. Gleichzeitig erwies sich der kleinstädtische Rahmen aber auch als eine Chance: Viele Besucher_innen der abschließenden Ausstellung – ob migrantisch oder nicht – wiesen auf fehlende Geschichten hin und vervollständigten sichtbare Lücken.

Im Folgenden wird zunächst die vielfältige Migrationsgeschichte Halls vorgestellt, um sie mit der großen Leerstelle im öffentlichen Bewusstsein der Stadt zu kontrastieren. In einem zweiten Schritt gehen wir auf die Herausforderungen ein, denen sich die Ausstellungsmacher_innen gegenübersehen: neben dem fehlenden informellen Stadtwissen und dem geringen Bewusstsein für die Relevanz des Themas insbesondere die geringen Erträge klassischer Archivarbeit. Diese wurden, wie wir zeigen werden, zu einem bedeutenden Teil durch Zeitzeugenbefragungen ersetzt. Die sich dabei ergebenden zufälligen Begegnungen und Informationen werden exemplarisch vorgestellt. Schließlich werden die Erfahrungen der Präsentation im öffentlichen Raum reflektiert, wobei sich insbesondere die individualisierte Perspektive in der Kleinstadt als fruchtbar erwies.

Hall in Tirol und seine un-/sichtbare Migrationsgeschichte

In dem vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft im Rahmen des ›Sparkling Science‹-Programms finanzierten Forschungsprojekt ›Spurensuche: Hall in Bewegung. Feldforschung und Ausstellung zur Arbeitsmigration in Hall und Umgebung (1960er Jahre bis heute)‹ recherchierten Wissenschaftler_innen des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Innsbruck zwei Jahre lang gemeinsam mit Schüler_innen zur Geschichte der Migration nach Tirol in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Ergebnisse wurden im Herbst 2014 einen Monat lang im öffentlichen Raum der Haller Altstadt ausgestellt und auf der Website www.hall-in-bewegung.at konserviert.

Das Ausstellungsprojekt reiht sich in den Boom temporärer Repräsentationen von regionaler Migrationsgeschichte ein, betrat jedoch mit seinem kleinstädtischen Rahmen durchaus Neuland.⁹ Die Migrationsforschung konzentrierte sich in Österreich bisher im Wesentlichen auf Wien und die Landeshauptstädte, obwohl gerade Kleinstädte mit Industrieansiedlungen Raum und Leben der Alpenrepublik wesentlich strukturieren und darüber hinaus aufgrund ihrer Überschaubarkeit ein Setting bieten, in dem Prozesse der

9 In Deutschland gab es bereits Ausstellungen in Berlin und in anderen Großstädten: zu Aachen siehe Marc Engels/Christoph Rass, *Deine Stadt in Bewegung. Mit einer Ausstellung Stadtgeschichte als Migrationsgeschichte erzählen*, in: Elke Ariens u.a. (Hg.), *Multikulturalität in Europa. Teilhabe in der Einwanderungsgesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 165–207; zu Göttingen: Natalie Bayer, *Blicke stören und Sichtbarkeit herstellen. Migration ins Narrativ der Stadt einschreiben*, in: *Kulturen*, 7. 2013, S. 52–62.

Migration umfassend erforscht werden können.¹⁰ Die Kleinstadt Hall in Tirol kann geradezu als ein Labor begriffen werden, in dem Migration und die damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen besonders gut aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden können.

Hall i.T. liegt mit heute gut 13.000 Einwohner_innen 10 Kilometer östlich von Innsbruck, der Landeshauptstadt Tirols. Aufgrund einer verhältnismäßig großen Zahl von Industriebetrieben war die Stadt früh in den 1960er Jahren Anziehungspunkt für Arbeitsmigrant_innen, gleichzeitig verfügt sie über eine weit zurückreichende Tradition von Migration. Handel, Münzprägung und Salzbergbau veranlassten seit dem Mittelalter unterschiedlichste Menschen, zuzuziehen: Hall wurde 1303 zur Stadt erhoben und war aufgrund des Endpunktes der Innschiffahrt und dem Recht, jährlich zwei Jahrmärkte abzuhalten, ein wichtiges wirtschaftliches Zentrum in Nordtirol.¹¹ Die mobilsten Gruppen des Mittelalters – Kaufleute, Händler und Seeleute – prägten das Stadtbild von Beginn an.¹² Dem Mittelalter, »eine Zeit vielfältiger Mobilität im deutschsprachigen Zentraleuropa mit seinen bi- oder mehrkulturellen Regionen«¹³, kommt auch ein hoher Stellenwert in der Geschichtsschreibung der Stadt Hall zu. Vor allem Saline (1256–1967) und Münzstätte (1477–1809) waren Ziele früherer Arbeitsmigrant_innen in Hall, die wenigsten davon lassen sich jedoch als Individuen mit ihrer Biographie fassen. Bis zu einem Fünftel der Bevölkerung verstarb während der Pestepidemien des 16. Jahrhunderts und dieser Bevölkerungsrückgang wurde durch Zuwanderung aus Tirol und Bayern, aber auch aus anderen Ländern ausgeglichen.¹⁴

Im 15. Jahrhundert lebten etwa 2.000 Menschen in Hall, die Stadt blieb auch in der Neuzeit relativ klein. Die Bevölkerung Halls wuchs von knapp unter 4.000 zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf etwa 5.000 Mitte des 19. Jahrhunderts und über 6.000 zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹⁵ Die Einwohnerzahl

10 Ausnahmen sind die Arbeit von Thomas Schmidinger, so ders. (Hg.), »Vom selben Schlag...«. Migration und Integration im niederösterreichischen Industrieviertel, Wiener Neustadt 2008, und die Publikation zur Migrationsgeschichte Lustenaus: Oliver Heinzle/Wolfgang Scheffknecht (Hg.), Migrationen in der Geschichte Lustenaus. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Stephanie Hollenstein, Lustenau 2011.

11 Klaus Brandstätter, Hall in der Zeit von Hippolyt Guarinoni, in: Klaus Amann/Max Siller (Hg.), Hippolytus Guarinonius. Akten des 5. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (Schlern-Schriften, Bd. 340), Innsbruck 2008, S. 25–38, hier S. 28; ders., Ratsfamilien und Tagelöhner. Die Bewohner von Hall in Tirol im ausgehenden Mittelalter (Tiroler Wirtschaftsstudien, Bd. 54), Innsbruck 2002, S. 50.

12 Sylvia Hahn, Historische Migrationsforschung (Historische Einführungen, Bd. 11), Frankfurt a.M. 2012, S. 75.

13 Dirk Hoerder, Geschichte der deutschen Migration: vom Mittelalter bis heute, München 2010, S. 20.

14 Ebd., S. 30.

15 Solbad Hall in Tirol (Hg.), Geschichte, Kultur, Wirtschaft, Hall in Tirol 1964, S. 19; Brandstätter, Ratsfamilien und Tagelöhner, S. 33f.

len können allerdings nicht weiter aufgeschlüsselt werden, sodass sich nicht rekonstruieren lässt, ob für das Anwachsen hauptsächlich die verbesserte Lebenserwartung oder Zuzug von außen verantwortlich war.¹⁶ Allgemein intensivierte sich im 19. Jahrhundert aber die Migration in und aus Europa, wofür Sylvia Hahn die »forcierte Internationalisierung von Produktion und Handel«, den »Ausbau der Verkehrsverbindungen«, »veränderte gesetzliche Rahmenbedingungen für Migration« und vor allem die »Durchsetzung der allgemeinen Auswanderungsfreiheit« verantwortlich macht.¹⁷ In Hall blieben die wichtigsten Beschäftigungsmöglichkeiten zunächst Saline und Handwerk¹⁸, gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden dann mit der Gründung neuer Betriebe neue Arbeitsplätze geschaffen, die die Haller Industrielandschaft zum Teil bis heute prägen: die Teigwarenfabrik Recheis (1889)¹⁹, die Turbinenfabrik Geppert (1896)²⁰ sowie die Baufirmen Johann Huter & Söhne (1860), Josef Riehl (1870 gegründet, seit 1916 Innerebner & Mayer) und Seraphim Pümpel & Söhne (1912).²¹

Während Zu- und Abwanderung Konstanten der Haller Stadtgeschichte sind, unterscheiden sich die persönlichen Geschichten der Migrant_innen und die jeweiligen Rahmenbedingungen für Migration stark. Im 19. Jahrhundert war der Wechsel von einer Gemeinde in eine andere ein aufwändiges Unterfangen zwischen als kulturell durchaus unterschiedlich empfundenen Räumen. Die Bedeutung von Fremdheit wandelte sich dementsprechend wesentlich: In den sogenannten Fremdenbüchern wurden Menschen aus Innsbruck, ja sogar aus dem angrenzenden Absam, das heute mit Hall zusammengewachsen ist, in Hall als »Fremde« verzeichnet. Diese vielen und sehr unterschiedlichen Vorgeschichten der Nachkriegsmigration lassen die Wandel- und Veränderbarkeit von Begriffen und die Bedeutung struktureller Rahmenbedingungen sichtbar werden: Kategorien, die auch für die Erforschung der strukturierten Arbeitsmigration ab 1960 zentral sind.

Nach der Schließung der Saline in den 1960er Jahren nahm die Beschäftigung in den Industriebetrieben in Hall zu, vor allem die Metall-, Maschinen- und Textilindustrie zog Menschen an. Die größten Arbeitgeber waren nun die erst 1947 gegründeten Tiroler Röhren- und Metallwerke, die Haller Textilwerke (1970 bis 2010) und die Baufirmen Pümpel & Söhne, Eduard Fröschl

16 Hans Hochenegg, Abriss der Stadtgeschichte, in: Stadtbuch, hg.v.d. Stadtgemeinde Hall in Tirol, Innsbruck 1996, S. 8–35, hier S. 16.

17 Hahn, Migrationsforschung, S. 152.

18 Gerstenbauer, Hall, S. 151–185.

19 Helmut Alexander, Geschichte der Tiroler Industrie. Aspekte einer wechselvollen Entwicklung, Innsbruck 1992, S. 121.

20 Günter Hagen, Hall in Tirol. Stadtentwicklung im Spannungsfeld von Altstadterneuerung und Ausländersituation (Innsbrucker Geographische Studien, Bd. 34), Innsbruck 2003, S. 27.

21 Alexander, Tiroler Industrie, S. 141.

(gegründet 1937) und Innerebner & Mayer.²² Konjunkturaufschwung, Abwanderung nach Deutschland und die Verlängerung der Schulpflicht führten in den 1960er Jahren zu einer Arbeitskräfteverknappung. Zwischenstaatliche Anwerbeabkommen mit der Türkei (1964) und Jugoslawien (1966) sollten das weitere Wirtschaftswachstum durch den geregelten Zuzug von ausländischen Arbeitnehmer_innen absichern. Für Hall ist diese Entwicklung an der Anzahl der in der Stadt gemeldeten nicht-österreichischen Staatsbürger_innen ablesbar: Zwischen 1951 und 1961 blieb die Zahl relativ konstant bei 500, 1971 hingegen waren fast 2.000 nicht-österreichische Staatsbürger_innen gemeldet (14,7% der Einwohner_innen), zwischen 1971 und 2000 pendelte sich der Anteil zwischen 15 und 18% ein.²³ Die verstärkte Annahme der österreichischen Staatsbürgerschaft ab 1990 ließ die Zahl der gemeldeten nicht-österreichischen Staatsbürger_innen wieder auf etwa 1.700 sinken.²⁴ Verglichen mit anderen Gemeinden in Tirol blieb der ausländische Bevölkerungsanteil jedoch hoch und wurde in Tirol am Ende des 20. Jahrhunderts nur von Kufstein (16,7%) und Reutte (19,6%) übertroffen.²⁵

Die Geschichte von Hall ist also seit jeher auch eine Geschichte vom Kommen, Bleiben und Gehen. Diese Migrationsgeschichte ist jedoch – wie in Österreich generell – bemerkenswert unsichtbar, und das obwohl Migration heute unübersehbar ist und die Stadt als äußerst geschichtsbewusst gelten kann.²⁶ Das zeigt der offizielle Internetauftritt der Stadt ebenso wie eine zusätzliche Homepage zu ihrer 700-jährigen Geschichte, die aufwändige Inszenierung von Stadtjubiläen und der mittlerweile abgelehnte Antrag auf Aufnahme in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes, einschließlich der Positionierung der Altstadt als Touristenattraktion.²⁷

Das Selbstverständnis der Stadt ist traditionell und bäuerlich, der ›Haller Bauernmarkt‹, das ›Haller Radieschenfest‹ und der ›Haller Bio-Bergbauernmarkt‹ sind die »Jahreshighlights«²⁸, obwohl Land- und Forstwirtschaft für die Haller Wirtschaft seit spätestens 1951 unbedeutend sind.²⁹ Das Ge-

22 Vgl. Hagen, Hall, S. 38.

23 Hagen erstellte diese Statistiken aus den Volkszählungen der Statistik Österreich, Statistiken des Meldeamtes Hall und eigenen Auszählungen aus Unterlagen des Standesamtes Hall.

24 Der prozentuelle Anteil (zwischen 15 und 18) wurde dadurch nicht verändert.

25 Hagen, Hall, S. 143f.

26 Verena Sauermaun/Veronika Settele, Migration sichtbar und erzählbar machen. Zeithistorische Migrationsforschung in einer Tiroler Kleinstadt, in: Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes, 11. 2014, S. 126–145, hier S. 129.

27 Hall – 700 Jahre multimedial: <http://www.hallmultimedial.at/themen/index.html>; <http://www.hall-in-tirol.at/de/hall-in-tirol/hall-in-der-geschichte.html>; <http://www.hall-in-tirol.at/de/hall-in-tirol/weltkulturerbe.html>.

28 Hall in Tirol, Veranstaltungen, Jahreshighlights, in: <http://www.hall-in-tirol.at/de/veranstaltungen/jahreshighlights.html> (29.4.2015).

29 Hagen, Hall, S. 130.

schichtsbild ist selektiv, Migration findet darin keinen Platz. Im Abschnitt »Hall in der Geschichte« auf der Homepage der Stadt findet sich eine Auflistung stadtgeschichtlicher Ereignisse: die erstmalige urkundliche Erwähnung der Stadt 1256, die Gründung des Spitals 1342, die Bedeutung von Im- und Export über den Wasserweg sowie die Münzprägung, heftige Erdbeben und Brandkatastrophen im 16. und 17. Jahrhundert, die Altstadtsanierung 1973, sogar der zweite Platz beim »Europäischen Blumenschmuckwettbewerb« 1993.³⁰ Migration als Triebkraft gesellschaftlicher Entwicklung kommt bis auf den Hinweis auf den Augsburger Unternehmer Wolfgang Vitl, der 1534 in Hall eine Glashütte gründete, die bis ins 17. Jahrhundert sehr erfolgreich war, in keinem Zusammenhang vor.³¹ Auch in der aktuellen Selbstbeschreibung der Stadt existiert Migration als gesellschaftliches Phänomen nicht, ihre Erwähnung ist beschränkt auf einen »multikulturellen Bereicherungsdiskurs«, ohne dass der wirtschaftliche Profit, den der internationale Zuzug Hall brachte, zur Sprache kommt.³²

Der »Masterplan« der Bewerbung für die Aufnahme in die UNESCO-Weltkulturerbeliste gründet sich auf die historische Bedeutung Halls und kommt ebenfalls (fast) ohne Verweise auf die Migrationsgeschichte aus.³³ Die Thematisierung von Migration beschränkt sich auf Randbemerkungen zu Individuen und wird nicht eingebettet in die Stadtentwicklung, die ohne Migration gar nicht denkbar ist. Der inhaltliche Schwerpunkt wird in den Bewerbungsunterlagen auf das 15. und 16. Jahrhundert gelegt. Hall blickt nostalgisch in diese Jahrhunderte zurück, in denen die Stadt den Höhepunkt ihres Reichtums erlangte. Aber gerade beim Blick auf die Geschichte der Haller Altstadt, die auch Zentrum von Feldforschung und Ausstellung unseres Projektes war, wird die fehlende Thematisierung von Migration problematisch. Beworben wird das kommerzielle Zentrum des Mittelalters mit »prachtvollen mittelalterlichen Stadttoren« (im 19. Jahrhundert abgerissen)³⁴, keine Erwähnung finden jedoch Geschichten, die an eben diesem Ort in der jüngeren Vergangenheit stattfanden, etwa die Vermietung überteuerter Substandardwohnungen in ehemaligen Gasthäusern in den 1970er Jahren an sogenannte »Gastarbeiter_innen« oder die von Gendarmerie, Amtsarzt, Frem-

30 Hall in Tirol, Hall in der Geschichte, in: <http://www.hall-in-tirol.at/de/hall-in-tirol/hall-in-der-geschichte/358-hall-in-der-geschichte.html> (29.4.2015).

31 Ebd.

32 Kien Nghi Ha, Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik, in: Hito Steyerl/Encarnación Rodríguez (Hg.), Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik, Münster 2003, S. 56–107, hier S. 92.

33 http://hall-in-tirol.at/de/pdf/pdf2html5/489:1392634195475_managementplan-deutsch-17-02-2014.raw

34 Hall in Tirol (Hg.), Hall in Tirol – Die Münze. Managementplan. Bericht, in: http://hall-in-tirol.at/de/pdf/pdf2html5/489:1392634195475_managementplan-deutsch-17-02-2014.raw#%5D (29.4.2015).

den-, Bau- und Sanitätspolizei unangekündigt durchgeführten Wohnungsrazzien bei Migrant_innen.³⁵

Die Diagnose Natalie Bayers, dass die Repräsentation von Migration, sofern sie nicht überhaupt dethematisiert wird, häufig von »kulturalisierend-exotisierenden, kriminalisierenden oder viktimisierenden Problem-, Defizit- oder Bedrohungsrhetoriken« geprägt sei³⁶, trifft auf das historische Selbstverständnis der Stadt Hall in vollem Umfang zu. Migrant_innen fehlen in ihm quasi vollständig als Bewohner_innen der Stadt, als Kulturschaffende, Arbeiter_innen, Angestellte und Unternehmer_innen. Quellen zu finden, mit denen diese bisher unsichtbare Geschichte der Migration in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschrieben und somit die hegemoniale Geschichtserzählung Halls gegen den Strich gebürstet werden kann, war die Motivation des Forschungsprojekts ›Spurensuche: Hall in Bewegung‹.

Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt zur Haller Migrationsgeschichte

Das ›Sparkling Science‹-Projekt ›Spurensuche: Hall in Bewegung. Feldforschung und Ausstellung zur Arbeitsmigration in Hall und Umgebung (1960er Jahre bis heute)‹ versuchte erstmals durch grundlegende historische Recherchearbeit eine inklusive Geschichte Halls zu erzählen, Migration als gesellschaftsverändernde Kraft sichtbar zu machen, Migrant_innen als Subjekten und Akteur_innen Raum und Stimme zu geben. Ergebnis und Ziel des Projekts war eine Ausstellung zur Migrationsgeschichte der Stadt seit den 1960er Jahren. Da diese anders als geschichtswissenschaftliche Publikationen nicht vorrangig über Text funktionieren kann, wurde von Anfang an Ausschau gehalten nach ausstellbaren Objekten und hinreichend vermittelbaren wie auch repräsentativen Geschichten.

Das Projektsetting war komplex: Den Kern des Projektteams bildeten drei Historiker_innen des Innsbrucker Instituts für Zeitgeschichte. Kooperationspartner vor Ort waren das Stadtarchiv und das Stadtmuseum Hall i.T., daneben das Gemeindemuseum im benachbarten Absam und drei Schulklassen dreier unterschiedlicher Schulen: die Neue Mittelschule Rum, das Franziskanergymnasium Hall und die Handelsakademie Hall. Die insgesamt 60 beteiligten Schüler_innen waren zwischen 12 und 18 Jahre alt. Im Laufe des zweijährigen Forschungs- und Ausstellungsprozesses kamen ein kleiner wissenschaftlicher Beirat sowie ein Team von erfahrenen Kurator_innen und

³⁵ Interview mit Wolfgang Reismann, 8.5.2013 (Interviewer: Matthias Breit).

³⁶ Natalie Bayer, Blicke stören und Sichtbarkeit herstellen. Migration ins Narrativ der Stadt einschreiben, in: Kulturen, 2. 2013, S. 52–62, hier S. 52.

Ausstellungsarchitekt_innen hinzu, mit denen die Ausstellung schließlich realisiert wurde.

Die Idee, den bisher vergessenen Teil der Stadtgeschichte mit Schüler_innen zu erarbeiten, die im Unterricht wenig bis nichts über Migration hören – die Perspektiven von Migrant_innen, die den national formierten Blick verschieben, wie auch das Themenfeld Migration, haben im österreichischen Geschichtsunterricht noch keinen Eingang gefunden³⁷ –, im Alltag aber permanent mit Migration konfrontiert sind, stand am Beginn. Über eine Vermittlung von Wissen hinaus wurde versucht, die Jugendlichen mit ihren Perspektiven und Zugängen aktiv und ›auf Augenhöhe‹ in die historische Forschung einzubeziehen, wie es das ›Sparkling Science‹-Programm vorsieht³⁸, das darauf abzielt, Barrieren zwischen Bildungs- und Wissenschaftssystem abzubauen.

Im Rückblick erweisen sich zwei strukturelle Rahmenbedingungen als zentrale Herausforderungen für Forschung und Ausstellung: erstens das wenig ausgeprägte Bewusstsein für die Relevanz migrantischer Geschichten. Für Stadtpolitik, Mehrheitsbevölkerung und ortsansässige Firmen, aber auch für die migrantischen Vereine und Communities in Hall war es neu, Migration als einen integralen Bestandteil der Stadtgeschichte zu denken und zu präsentieren. Zweitens erschwerte der dreifache Blick von ›außen‹ die Forschungsarbeit: Die beteiligten Wissenschaftler_innen waren weder migrantisch, noch – und das ist wohl gerade für eine Kleinstadt bedeutsam – in Hall geboren oder aufgewachsen und handelten zudem nicht im offiziellen Auftrag städtischer Institutionen. Die nachträgliche Reflexion des Forschungsprozesses zeigt zum einen, wie das fehlende Bewusstsein für Migration als Bestandteil lokaler Geschichte mit einer lückenhaften Quellenlage zusammenhängt und sich gleichzeitig in einer Ratlosigkeit, überhaupt relevante Themen für die Migrationsgeschichte zu identifizieren, niederschlägt. Zum anderen wird die Position der Wissenschaftler_innen in ihren Auswirkungen auf einen höchst zufällig verlaufenden Rechercheprozess rekonstruiert. Dabei soll jedoch nicht versäumt werden, auf die Chance hinzuweisen, die das Mitdenken und Thematisieren dieser Herausforderungen für künftige ähnliche Projekte darstellen kann.

37 Vgl. Christiane Hintermann, »Beneficial«, »problematic« and »different«. Representations of Immigration and Immigrants in Austrian Textbooks, in: dies./Christina Johansson (Hg.), Migration and Memory. Representations of Migration in Europe since 1960 (LBI EGO-Institutsreihe, Bd. 3), Innsbruck/Wien 2010, S. 61–78; dies., Gedächtnislücke Migration, S. 155f.

38 Sparkling Science, Programmziele, in: <https://www.sparklingscience.at/de/info/programmziele.html> (29.4.2015).

Lückenhafte Quellenlagen

Da bisher noch nie systematisch zur lokalen Migrationsgeschichte recherchiert und gesammelt wurde und es an anderen Orten und auf anderen Ebenen in Österreich praktisch keine Vorbilder gibt, wurde die ›Spurensuche‹ ihrem Namen gerecht: Es musste in jeder Hinsicht Grundlagenarbeit geleistet werden.³⁹ Öffentliche Archive, historische Bestände in Firmen und private Überlieferungen wurden nach relevantem Material durchsucht.

Im Stadtarchiv Hall, einem ›der größten Kommunalarchive Österreichs‹⁴⁰, wurde nicht systematisch zur Migration im 20. Jahrhundert gesammelt, wenn sie auch als Thema durchaus präsent ist. Die Quellen des Stadtarchivs spiegeln jedoch ausschließlich die Perspektive der Dominanzgesellschaft wider. Obwohl schon Ende der 1960er Jahre in Stadtchronik und Lokalzeitung deutlich wird, dass Migrant_innen zum Alltag von Hall gehören, sucht man ihren Blick auf das Geschehen vergebens. Stattdessen dominieren kriminalisierende, paternalistische und rassistische, im besten Fall zynische Darstellungen; positive oder zumindest neutrale Erwähnungen sind im Wesentlichen auf wirtschaftliche Betrachtungen in der Frühphase der ›Gastarbeitsmigration‹ beschränkt.

Ein aussagekräftiges Beispiel hierfür ist ein kurzer Eintrag in der Stadtchronik von 1973: »Die auffällige Veranda des Gasthofes Engl wird abgetragen. Der gänzlich verwahrloste Bau diente die letzten Jahre dem Ausschank an Gastarbeiter, dann ihrem und der Ratten Liebesleben.«⁴¹ Die abwertende Gleichsetzung von ›Gastarbeitern‹ mit Ratten ist umso problematischer, da Migration als historisches Faktum und gesellschaftliches Phänomen in der Chronik überhaupt nur sehr selten erwähnt wird, wodurch diese kurze Notiz zusätzlich an Bedeutung gewinnt. Quellen dieser Art können von Historiker_innen gegen den Strich gelesen werden, bei der Arbeit mit Schüler_innen bedarf dieses Quellenmaterial jedoch spezieller Vorbereitung und Kontextualisierung. Entlang der Fragen, was die Quelle mit Migration zu tun hat, aus welcher Perspektive erzählt wird, welche (sprachlichen) Wertungen enthalten sind, welche Informationen fehlen und was wir nicht erfahren, entwickelten die Schüler_innen einen kritischen Blick auf die vermeintlich objektiven Hinterlassenschaften vergangenen Stadtgeschehens. Dadurch sollte ein sensibler Umgang mit dem Quellenmaterial der städtischen Erinnerung zur Hal-

³⁹ Zu nennen ist lediglich die 2003 publizierte Studie des Geographen Günter Hagen, Hall in Tirol. Stadtentwicklung im Spannungsfeld von Altstadterneuerung und Ausländersituation. Hagen beschränkt sich im Wesentlichen auf sozialwissenschaftlich-demographische Methoden und bindet Migrant_innen nur rudimentär in seine Ausführungen mit ein.

⁴⁰ Hall in Tirol, Stadtarchiv & Stadthistoriker, in: www.hall-in-tirol.at/de/stadtamt/stadtarchiv.html (21.9.2015).

⁴¹ Chronik der Stadt Hall, 4.7.1973, in: Stadtarchiv Hall in Tirol.

ler Migrationsgeschichte, in dem nicht selten solche rassistischen Urteile über Migrant_innen auffindbar sind, angeregt werden.

Aufgrund der Tatsache, dass Firmen zentrale Akteure der strukturierten Arbeitsmigration der 1960er bis 1980er Jahre waren, waren sie die nächste Station der Spurensuche. Nicht selten waren sie es, die weit über das Beschäftigungsverhältnis hinaus das Leben der Migrant_innen prägten, indem sie Wohnungen zur Verfügung stellten und Freizeitangebote organisierten. Doch auch hier begegneten wir meist wenig vorhandenem Bewusstsein über die Bedeutung ihrer Migrationsgeschichten. Anfragen an die etwa 15 wichtigsten Firmen nach Quellenmaterial zur Arbeitsmigration wie Beschäftigungsgenehmigungen, Korrespondenzen mit Anwerbbestellen, Infektionsfreiheitsscheinen oder Ausländerarbeiterkarten wurden meist negativ beantwortet, da das Material in den meisten Fällen bereits vernichtet wurde. Die wichtigste Ausnahme stellte der in den 1970er Jahren größte Betrieb in Hall, die Tiroler Röhren- und Metallwerke (TRM), dar. Sie öffneten ihr Archiv und ermöglichten darüber hinaus den Kontakt zu Zeitzeug_innen auf Arbeitgeber- und Arbeitnehmerseite. Das TRM-Firmenarchiv bestätigt, dass dieser Zugang durchaus vielversprechend sein kann. Neben den erwartbaren offiziellen Dokumenten fand sich dort auch individueller Schriftverkehr mit den Arbeiter_innen. Dennoch endeten viele Spuren in Sackgassen. Die Suche nach den ersten sogenannten ›Gastarbeiter_innen‹ in Hall blieb erfolglos, obwohl sich in den Betriebsnachrichten der TRM ein früher Hinweis aus dem Jahr 1963 fand und die zuständigen Meldeämter kooperierten. Auch der Migrationsweg und das Leben der ersten Migrant_innen aus der Türkei und Jugoslawien bei den TRM, wer wann wie von wo nach Hall kam, konnte nicht rekonstruiert werden.

Migrantische Vereine waren nach Stadtarchiv und Firmen die dritte Anlaufstelle für unsere Spurensuche. Aufgrund fehlender offizieller bzw. mehrheitsgesellschaftlicher Unterstützung bei der Bewältigung des Alltags und beim Spracherwerb und der teilweisen Verweigerung des Zugangs zu bestehenden Vereinen organisierten sich Migrant_innen in Hall bald selbst, um einander bei der Wohnungssuche, am Arbeitsmarkt oder in religiösen Angelegenheiten zu unterstützen oder auch um gemeinsame Freizeitaktivitäten zu gestalten. Aber auch hier war die Recherche von verschiedenen Problemen begleitet. Als Außenstehende war es äußerst schwierig, Vertrauen und Zugang zu den heute (noch) bestehenden Vereinen aufzubauen. Noch schwieriger allerdings war es, Überlieferungen von bereits aufgelösten Vereinen zu finden. Uns begegnete ein fehlendes Bewusstsein für die Bedeutung des eigenen Handelns für die Geschichte von Hall. Dies kann auch damit erklärt werden, dass viele Migrant_innen überhaupt nicht planten, bis über die Pensionierung hinaus in Hall zu bleiben. Das Beispiel des vermutlich ersten migrantischen Vereins in Hall, des ›Türkischen Vereins Innsbruck‹ [!], der

von 1966 bis 1968 bestand, unterstreicht dies. Der Obmann des Vereins kehrte 1968 nach Ankara zurück, womit die kurze Vereinsgeschichte endete. Seit 1989 lebt er jedoch wieder in Hall, heute allerdings erzählt nur noch sein alter Vereinsausweis von dessen Existenz. Auch hier lag die Schwierigkeit im Detail, der Vereinsobmann konnte sich aufgrund seines fortgeschrittenen Alters nicht mehr erinnern, wer neben ihm Vereinsmitglied war und welchen konkreten Tätigkeiten der Verein nachging.

Die äußerst unvollständige und, was die offiziellen Quellen im Stadtarchiv betrifft, zudem höchst problematische schriftliche Überlieferung lässt Oral History geradezu zum Heilsversprechen einer multiperspektivischen Migrationsgeschichte werden, da Gespräche mit Migrant_innen erlauben, deren bisher unsichtbare Perspektive nachzutragen. Allerdings limitierten auch hier die zwei strukturellen Rahmenbedingungen den Forschungsprozess: Zum einen braucht es informelles Stadtwissen, um geeignete Interviewpartner_innen ausfindig machen zu können. Für von außen kommende Wissenschaftler_innen ist dies ein durchaus zeitintensives Unterfangen. Zum anderen begegnete uns auch hier die Herausforderung, dass zunächst das nicht ausgeprägte Bewusstsein für die Relevanz der eigenen Geschichte überwunden werden muss. Das Füllen der Lücken in Archiv und öffentlichem Gedächtnis ist abhängig von der Bereitschaft von Zeitzeug_innen, ihre Erfahrungen und Geschichten zu teilen. Dies ist vor allem für den kleinstädtischen Kontext ausschlaggebend: Persönliche Geschichten können meist nicht anonymisiert erzählt werden, da sie für die Stadtbewohner_innen leicht identifizierbar bleiben. Dies hinderte manche Zeitzeug_innen daran, uns ihre Geschichten zur Verfügung zu stellen.

Der Erfolg von Projekt und Ausstellung basierte aber letztlich – verstärkt von der Logik einer Kleinstadt mit kurzen Wegen und gegenseitigem Kennen – auf einer Art Schneeballsystem: Nachdem sich Projekt und Ziel herumgesprochen hatten, wurden wir, obwohl ursprünglich kein persönlicher Kontakt in und zu Hall bestand, von Person zu Person weitervermittelt. Dadurch wurden auch persönliche Verbindlichkeiten aufgebaut, die jenseits des wissenschaftlichen Interesses aufrechterhalten werden mussten. Einen wesentlichen Beitrag leisteten die jüngsten Schüler_innen, die Interviews in ihrem Schulumfeld führten. Sie wurden nicht als von außen kommend wahrgenommen und fanden leicht Zugang zu Interviewpartner_innen und deren Geschichten. Sie befragten Lehrer_innen, eine Reinigungskraft, aber auch zwei Saisonarbeiter aus Polen, die auf dem Bauernhof der Familie einer Schülerin arbeiteten, nach deren Migrationsgeschichte und ihrem Leben in Tirol.

Der Erfolg der Spurensuche in Hall hing also wesentlich von der Bereitschaft einzelner Personen ab, Privates zugänglich zu machen, seien es Geschichten und Erinnerungen oder Gegenstände. Denn nur über sie war auch ein Zugang zu gerade für eine Ausstellung unabdinglichen Objekten mög-

lich. Bei der Rekonstruktion historischen Handelns von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen, deren Leben nur bei der Berührung mit der Justiz Eingang in die öffentliche Erinnerung fand, sind Privatnachsätze von großer Bedeutung. Aber selbst wenn Menschen ihre persönliche Geschichte teilten und ihr Fotoalbum öffneten, war es kaum möglich, ausstellbare Objekte der Haller Migrationsgeschichte zu finden. Die Suche nach konkreten Details, wie etwa Bildern der ersten migrantischen Geschäfte, früher muslimischer Gebetsräume oder der firmeneigenen Unterkünfte, blieb erfolglos.

Positiv bei Ausstellungsprojekten zur jüngeren Migrationsgeschichte, in denen Migrant_innen als Kontaktpersonen, Zeitzeug_innen, Expert_innen und Vermittler_innen eine zentrale Rolle spielen, ist die Sichtbarmachung dieser neuen Zugänge und Perspektiven. Dennoch ist auch die flächendeckend begrüßte migrantische Partizipation nicht ohne Fallstricke: Bluche und Miera kritisieren beispielsweise, dass Migrant_innen häufig lediglich aufgrund ihrer »Eigenschaft als Migrantinnen zu ihrer Geschichte und nach Objekten befragt« werden, Aspekte ihres Agierens in der Stadt, »die nicht im engeren Sinne an ihre Migrationserfahrung rühren, bleiben dadurch außen vor«. ⁴² Die Ausstellung in Hall präsentierte Geschichten, die von migrantischen Zeitzeug_innen für erzählbar und erzählenswert befunden wurden, dies waren meist Erinnerungen an alltags- und lebensgeschichtliche Themen.

Zufälligkeiten des Rechercheprozesses

Der Blick auf die Ausstellung als Endprodukt des zweijährigen Projekts verschleiert die Realität des Forschungsprozesses, in dem erstens dem Zufall eine große Rolle zukam und der zweitens mindestens ebenso durch das charakterisiert war, was nicht gefunden werden konnte, wie durch die Geschichten, die schließlich Eingang in die Ausstellung fanden.

Die Geschichte von einem Café und einem türkischen Migranten, die zentral für Projekt und Ausstellung wurde, illustriert die Zufälligkeit des Rechercheprozesses am besten. Heute erinnert nichts mehr an einen für Migrant_innen aus der Türkei und Jugoslawien in den 1960er bis 1980er Jahren wichtigen Ort am Unteren Stadtplatz in Hall. An der Stelle, an der bis 1988 das Café war, ist heute die im Familienbesitz verbliebene Eisdielen. Deren Inhaber verriet bei einem zufälligen Gespräch, dass im Café seines Vaters, im Gegensatz zu den meisten anderen Cafés und Bars in Hall, sogenannte ›Gastarbeiter_innen‹ bedient und darüber hinaus ›Türkische Abende‹ veranstaltet wurden, bei denen türkische Migranten als Musiker auftraten. Er konnte die Telefonnummer desjenigen ausfindig machen, der diese Abende

⁴² Lorraine Bluche/Frauke Miera, Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft, in: Lorraine Bluche u.a. (Hg.), *NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Bielefeld 2013, S. 23–38, hier S. 27.

organisiert hatte und sich daraufhin mit großer Begeisterung in Forschung und Ausstellung einbrachte. Unter der Überschrift »Wo trinken Sie Ihren Kaffee?« fand die Geschichte von strukturellem Ausschluss aus dem Stadtleben und zivilgesellschaftlichem Engagement Eingang in die Ausstellung. Der historisch aussagekräftige, heute aber verschwundene Ort des Cafés ist paradigmatisch für die omniprésente, aber zugleich unsichtbare Geschichte der Migration in Hall. Und der Weg dorthin steht exemplarisch für den unplanbaren Rechercheprozess: Es brauchte den Besitzer der Eisdiele und sein Bewusstsein darüber, dass das Handeln seines Vaters geschichtsträchtig war, sowie im Anschluss daran die Bereitschaft des türkischen Musikers, seine persönlichen Erfahrungen zu teilen.

Der unverhoffte Erfolg, diese Geschichte sogar samt ausstellungstauglichen Fotos gefunden zu haben, wurde von einer Vielzahl an Sackgassen flankiert, die besonders für die an der Spurensuche beteiligten Schüler_innen eine ungewohnte und frustrierende Erfahrung des Scheiterns bedeuteten. Beispielhaft hierfür ist die Recherche zu Post- und Kommunikationswegen von Tirol in die Türkei und nach Jugoslawien. Die Postfiliale in der Haller Krippgasse war von den 1960er bis in die 1980er Jahre der wichtigste Ort für internationale Kommunikation in der Stadt: Hier wurde telefoniert und Geld transferiert. Briefe samt mitgeschickten Tonbandkassetten waren die Hauptverbindung zu Verwandten und Freund_innen am Herkunftsort. Die Schüler_innen, deren Kommunikation dank Internet heute auch mit weit entfernt lebenden Verwandten wesentlich anders verläuft als noch vor wenigen Jahrzehnten, waren sehr interessiert an der historischen Veränderung von Post und Fernmeldewesen. Doch trotz Gesprächen mit derzeitigen und ehemaligen Filialleitern konnten keine Details, etwa wie oft im Durchschnitt telefoniert wurde und wieviel das im Verhältnis zum Gehalt kostete oder wie lange Briefe nach Trabzon in der Türkei, einer der wichtigsten Herkunftsgegenden der Haller Migrant_innen, unterwegs waren, herausgefunden werden. Auch konnte keine historische Telefonzelle mehr auffindig gemacht werden, die ein idealer Rahmen gewesen wäre, um in der Ausstellung Erinnerungen über die aufwändige Kommunikation zu präsentieren. Einzig zwei Aufnahmen aus dem Fotoarchiv der Stadt Hall zeigen den Schalterraum der Postfiliale im Jahr 1979 und machen die historische Atmosphäre des Raums greifbar, ohne jedoch mehr zur Migrationsgeschichte beizutragen.

Die Ausstellung ›Hall in Bewegung. Spuren der Migration in Tirol‹, September/Oktober 2014 in der Salvatorgasse, Hall i.T.

Die Ergebnisse unserer Spurensuche waren im September und Oktober 2014 für vier Wochen im öffentlichen Raum in der Haller Altstadt zu sehen und damit an einem Ort sichtbar, der selbst Teil der in der Ausstellung erzählten Geschichte ist. Versucht wurde, eine facettenreiche und multiperspektivische

Darstellung der regionalen Geschichte von Migration mit ihren transnationalen Verflechtungen und lokalen Folgen, verstanden als Teil einer größeren Geschichte Nachkriegsösterreichs als Migrationsgesellschaft, zu zeigen.



Abb. 1: Blick in die Salvatorgasse in Hall in Tirol. Hinter den an die Hausfassaden angebrachten Fenstern und Türen war das Ergebnis der zweijährigen Spurensuche zur lokalen Migrationsgeschichte zu sehen. Foto: Stiftung FREIZEIT, Berlin

Dass die Ausstellung im öffentlichen Raum präsentiert werden würde, stand bei Projektbeginn keinesfalls fest. Im Gegenteil: Der öffentliche Raum als Ausstellungsort, im Nachhinein als große Chance zu bewerten, war eine aus der Not geborene Idee, da die Räume des Stadtmuseums von der Stadtpolitik nicht zur Verfügung gestellt wurden. Eine symbolische und zugleich offizielle Aufnahme und Akzeptanz der Migrationsgeschichte als integraler Teil der Stadtgeschichte in den Räumen des Haller Stadtmuseums blieb damit bedauerlicherweise aus politischen Gründen verwehrt. Für zielgerichtete Besucher_innen wie auch zufällige Passant_innen war die Geschichte der Migration nach Hall seit den 1960er Jahren so aber sehr viel sichtbarer als sie es hinter den Wänden des Museums je hätte sein können: In an den Hausfassaden der Salvatorgasse angebrachten zusätzlichen Fenstern und Türen konnte sie entdeckt werden und war barrierefrei zugänglich. Sie standen und hingen zwischen den alten Hauseingängen und Schaufenstern, unauffällig-auffällig und vor allem alltäglich wie die neuen Bewohner_innen der Stadt. Hinter den Türen und Fenstern konnten ihre Geschichten gelesen und gehört werden



Abb. 2: Besucherin vor Fenster mit zeitgenössischer Berichterstattung über Migration, Teil der Raumzone ›Migrationspolitiken und strukturelle Diskriminierung‹. Foto: Verena Sauermann, Innsbruck

– bisher unsichtbare Geschichten von Menschen, die gekommen und geblieben sind, die angeblich ›anders‹ und ›fremd‹, aber alltäglicher Teil dieser Stadt sind.

Das Motiv der Spurensuche wurde so in der Gestaltung der Ausstellung im öffentlichen Raum fortgeschrieben: Man musste neugierig sein und aktiv werden, Türen öffnen oder hinter Fensterläden spähen, um die Inhalte sehen zu können. Die Ausstellung war in drei farblich voneinander abgesetzte Raumzonen gegliedert. Die Raumzone »Transnationale Räume – oder: Wo findet die Haller Geschichte statt?« erzählte von den transnationalen Verbindungen mit Orten und Regionen, aus denen Menschen nach Hall gekommen sind.⁴³ Das waren vor allem Trabzon und Uşak in der Türkei und das zerfallende Jugoslawien, dessen Kriege Trauer, Wut und Verlust auch nach Hall brachten. In der zweiten Raumzone, »Migrationspolitiken und strukturelle Diskriminierung – oder: Wo trinken Sie Ihren Kaffee?«, wurden die strukturellen Bedingungen des Kommens, Arbeitens und Lebens in Hall vorgestellt.⁴⁴

⁴³ Raumzone eins: Transnationale Räume – oder: »Wo findet die Haller Geschichte statt?«, siehe: <http://www.hall-in-bewegung.at/die-ausstellung/wo-findet-die-haller-geschichte-statt/trabzon-in-hall-hall-in-trabzon/>

⁴⁴ Raumzone zwei: Migrationspolitiken und strukturelle Diskriminierung – oder: »Wo trinken Sie Ihren Kaffee?«, siehe: <http://www.hall-in-bewegung.at/die-ausstellung/wo-trinken-sie-ihren-kaffee/entspannung-am-feierabend-fehlanzeige/>

Ehemalige Gasthäuser vermieteten bis in die 1980er Jahre schlechte Schlafplätze zu überhöhten Preisen, worauf mit einer historischen Fotografie des ›Gasthof Bären‹ von 1981 in der Salvatorgasse 2 an ebendiesem Gebäude hingewiesen wurde. Der ehemalige Leiter des Sozialamtes berichtete in einem Interview von der Wohnsituation der Migrant_innen: Zu übersteuerten Mieten lebten vor allem türkische und jugoslawische ›Gastarbeiter_innen‹ in überbelegten und schlecht ausgestatteten Wohnungen, wo sie regelmäßig unangekündigten Wohnungsbegehungen in den Abendstunden ausgesetzt waren. Dies ist auch ein Beispiel dafür, dass selbst überliefertes Material, in diesem Fall die Protokolle der Fremdenpolizei bei der Bezirkshauptmannschaft, teilweise nicht zugänglich war, vor allem mit Verweis auf den Datenschutz. Die dritte Raumzone »Selbstermächtigung und Selbstorganisation – oder: Ich kann fliegen!«⁴⁵ erzählte emanzipatorische Geschichten. Subjektpositionen von Migrant_innen konterkarierten die staatliche Perspektive der Migrationspolitik. Auch wer ›Gastarbeiter_in‹ genannt wurde, kam nicht nach Hall, um dort nur zu arbeiten. Freizeitmöglichkeiten allerdings mussten erst geschaffen werden, da bestehende Vereine Migrant_innen oft den Zutritt verwehrten. Aus diesem Grund wurde beispielsweise 1983 der ›Türkische Fußballclub Hall‹ gegründet, ein Verein, in dem junge Männer unabhängig von ihrer Herkunft miteinander Fußball spielen konnten.

Alle Inhalte und Materialien sind auf der Website über die Ausstellungsdauer hinaus frei zugänglich. Zusammen mit dem ungewöhnlichen Ausstellungssetting – Türen und Fenster als Objektträger im öffentlichen Raum statt Glasvitrinen im Museum – wurde so versucht, die Barrieren des Ausstellungsbesuchs möglichst gering zu halten. Ausstellungsinhalte wurden – auch auf der Homepage – zweisprachig, auf Deutsch und Türkisch, produziert. Damit wurde einerseits auf die Bedeutung der türkischen Migration nach Hall und die des 1964 geschlossenen Anwerbeabkommens zwischen Österreich und der Türkei hingewiesen, das sich im Jahr der Ausstellung zum 50. Mal jährte; andererseits wurde damit ein Zeichen für die Realität der Migrationsgesellschaft gesetzt. Türkisch ist eine Sprache, die durch die hier lebenden Migrant_innen und deren Nachkommen ein gelebter Teil des österreichischen Alltags ist.⁴⁶

45 Raumzone drei: Selbstermächtigung und Selbstorganisation – oder: ›Ich kann fliegen!‹, siehe: <http://www.hall-in-bewegung.at/die-ausstellung/ich-kann-fliegen/migrantinnen-organisieren-sich/>

46 Die deutsch-türkische Zweisprachigkeit trug zudem dem Schwerpunkt türkischer Migrationsgeschichten, der nicht von Projektbeginn an intendiert war, sich jedoch aus den Recherchen ergab, Rechnung. Von Dreisprachigkeit, die auch der zweiten wichtigen migrantischen Sprachgruppe in Hall Tribut gezollt hätte (Bosnisch-Serbisch-Kroatisch), wurde aus pragmatischen und gestalterischen Gründen Abstand genommen.



Abb. 3: Ein Besucher studiert die Geschichte migrantischen Sports in Hall, Teil der Raumzone ›Ermächtigung und Selbstorganisation‹. Foto: Stiftung FREIZEIT, Berlin

Eine Schwierigkeit des Mediums Ausstellung ist allerdings, dass die Metaebene des Forschens, die ebenso aussagekräftig ist wie das gefundene Material, nur eingeschränkt diskutiert und vermittelt werden kann. Die Lücken und Sackgassen sowie die strukturelle Unsichtbarkeit der Migration in der Stadtgeschichte können nur schwer ausgestellt werden. Abgesehen von der Metapher eines leeren Fensters und einer Tür, hinter der ein großer Spiegel mit der Frage »Sind Sie/Bist du Teil der Geschichte von Hall?« die Besucher_innen zu einem Nachdenken über Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit in der Geschichte anregen wollte, blieb der Forschungsprozess selbst in der Ausstellung unberücksichtigt.

Da Ausstellungen herkömmlicherweise stark über (dreidimensionale) Artefakte funktionieren, war eine zweite Schwierigkeit die magere Ausbeute an Objekten, die die Migrationsgeschichte Halls jenseits von Koffern und Pässen, die Migrant_innen auf den Akt der Migration reduzieren, erzählen. Wieder einmal ist an dieser Stelle bisher fehlendes Bewusstsein über Geschichtsträchtigkeit und Relevanz ins Feld zu führen, ergänzt um die Tatsache, dass sich diese Objekte in Privatbesitz befinden und zunächst persönli-

ches Vertrauen aufgebaut werden muss, bevor diese der Öffentlichkeit anvertraut werden. Der öffentliche Raum als Ausstellungsort hat hingegen trotz mannigfaltiger Bedenken gut funktioniert. Es gab keinen Vandalismus gegen die auch nachts in der Straße stehenden Fenster und Türen, die Anwohner_innen erwiesen sich als äußerst hilfsbereit und stellten beispielsweise unkompliziert Strom für Audiogeräte zur Verfügung. Die Öffentlichkeit der Salvatorgasse führte viele Menschen in die Ausstellung, die den Weg in das Stadtmuseum vermutlich nicht genommen hätten. Das sehr gut angenommene Vermittlungsprogramm verdeutlicht außerdem den Wunsch vieler Lehrer_innen, Migrationsgeschichte in ihren Schulklassen stärker zu thematisieren. Die gut besuchten Veranstaltungen, Vernissage, ›Lange Nacht der Museen‹ und Finissage, machten deutlich, dass großes Interesse an dem Thema und einem Austausch darüber besteht. Aufgrund ihrer zeitlichen Begrenzung und auch ihrer nur beschränkten budgetären Möglichkeiten konnte die Ausstellung diesem großem Interesse jedoch nur eingeschränkt gerecht werden.

Reflexion und Fazit:

Potential, strukturelle Schwierigkeiten, Nachhaltigkeit

Die Projektarbeit mit 60 Schüler_innen, mehreren Kooperationspartner_innen, Wissenschaftler_innen und Zeitzeug_innen zur Geschichte der Arbeitsmigration nach Hall und Umgebung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war komplex und vielschichtig. Die Ausstellung als öffentlich sichtbares Ergebnis eines fast zweijährigen Forschungsprozesses war dabei von entscheidender Bedeutung. Der Druck, ausstellungstaugliche Rechercheergebnisse zu liefern, wurde schließlich abgelöst von Stolz und Freude der Jugendlichen, an einem Projekt mitgearbeitet zu haben, das deutlich über den gewohnten Schulkontext hinausging. So konnten die im Prozess gemachten Erfahrungen des Scheiterns durch die erfolgreiche Ausstellung im Nachhinein als bewältigte Herausforderungen wahrgenommen werden. Als positiv wurde auch erlebt, dass Migrationsgeschichte in Klassen, in denen Migrationshinter- und -vordergründe alltäglich sind, thematisiert und vor allem kontextualisiert wurden. So konnte der normale Schulunterricht inhaltlich ergänzt und durch das prinzipiell andere, ergebnisoffene Vorgehen bereichert werden. Für das Projekt wiederum war die Beteiligung der Schüler_innen wertvoll, da sie in ihren Familien und Bekanntenkreisen für die gesellschaftliche Verankerung des Projekts sorgten.

Die zwei zentralen Herausforderungen – das fehlende historische Bewusstsein über die Bedeutung der Migrationsgeschichten und der oft als irritierend erlebte Blick von außen auf die Stadtgeschichte – waren grundlegend für die zweijährige Spurensuche und erzwangen häufig Änderungen im ur-

sprünglichen Projektplan. Dieser hatte vorgesehen, innerhalb von zwei Jahren eine Ausstellung zu präsentieren. Nur dank zusätzlicher Förderung durch die Kulturabteilung des Landes Tirol konnte dies letztlich mit einer Verlängerung der Projektlaufzeit realisiert werden. Die zweijährige Frist war für das komplizierte Projektsetting und die notwendige historische Grundlagenarbeit schlicht zu kurz, um am Ende mehr als nur fragmentarische Geschichten zu präsentieren. Als Erklärung kann wiederum der Blick von außen verantwortlich gemacht werden: Es brauchte mehr Zeit, um Kontaktpersonen und über sie erzähl- und ausstellbare Geschichten ausfindig zu machen.

Die unzureichende schriftliche Überlieferung in öffentlichen wie privaten Archiven, die die Blindstelle im hegemonialen Geschichtsverständnis markiert, steigerte die Bedeutung der Unterstützung von Zeitzeug_innen. Erst diese ermöglichten es mit ihren Erfahrungen, Erinnerungen und Geschichten sowie ihrer – keineswegs selbstverständlichen – Bereitschaft, diese öffentlich zu machen und zu teilen, eine Ausstellung zu realisieren. Dennoch blieben Leerstellen und Lücken bestehen. Besucher_innen hörten individuelle Geschichten, sahen persönliche Fotos und konnten sich über strukturelle Bedingungen der ›Gastarbeitsmigration‹ informieren. Die Entscheidung, exemplarische Geschichten in einer Ausstellung zu präsentieren, erwies sich gerade im kleinstädtischen Rahmen als Chance: Viele Besucher_innen, die schon lange in Hall leben, konnten selbst Geschichten vervollständigen oder ergänzen und wiesen uns auf fehlende Versatzstücke hin. Die beschränkte Zeit, der Blick von außen und das unzulängliche historische Bewusstsein waren mitverantwortlich für eine Spurensuche, die oft in Sackgassen endete. Auch das ist ein Teil der Geschichte, die heute immer gleichzeitig die Geschichte des Umgangs mit der Vergangenheit ist. Das Medium Ausstellung, vor allem einer Ausstellung im öffentlichen Raum einer Kleinstadt, erwies sich allerdings als sehr gut geeignet, einen Dialog zwischen Jugendlichen, Stadtbevölkerung und Wissenschaftler_innen über die lokale Geschichte der Migration und des bisherigen Umgangs damit zu ermöglichen.

Ingrid Wölk

›Bochum – das fremde und das eigene‹ Revision einer stadtgeschichtlichen Ausstellung zu Migration und Fremdheit

Einleitung

Als der Bochumer Universalgelehrte Carl Arnold Kortum im 18. Jahrhundert an seiner Bild-Broschüre ›Kleidung der Türken‹ arbeitete, ließ er sich vom exotisch Fremden bezaubern und ahnte sicher nicht, dass rund 230 Jahre später Menschen, die aus der Türkei nach Bochum gekommen waren, staunend vor diesen Bildern stehen würden. Kortum ist fest im kollektiven Gedächtnis Bochums verankert. Mit seinem Namen schmücken sich ein Kaufhaus, ein Park, ein Geschichtsverein und die bekannteste Einkaufsstraße der Stadt. So begegnen ihm auch Migrantinnen und Migranten aus der Türkei schon bald. Wenn sie den Weg ins Bochumer Zentrum für Stadtgeschichte finden, sind sie überrascht, in einer dem ›Ur‹-Bochumer Kortum gewidmeten Ausstellung Bezüge zu ihrer eigenen Geschichte zu entdecken.

Die 24 kolorierten Zeichnungen ›Kleidung der Türken‹ werden in der Ausstellung ›Bochum – das fremde und das eigene‹ gezeigt, die wiederum Teil des 2010 realisierten Projektes ›Fremd(e) im Revier!?!‹ der Archive im Ruhrgebiet war. In neun Ausstellungen wurden hier unterschiedliche Aspekte der Migration ins Ruhrgebiet behandelt: von den Glaubensflüchtlingen in Wesel über die ›Bergfremden‹ in Gelsenkirchen und die Ruhrbesetzung in Essen bis zu den Frauen, die in den 1960er und 70er Jahren allein als Arbeitsmigrantinnen nach Dinslaken kamen. Das Ruhrgebiet hat sich durch Zuwanderung erst konstituiert.¹ So war es wohl angemessen, dass ›Fremd(e) im Revier!?!‹ Berücksichtigung im offiziellen Programm der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 fand.

Aufgrund seiner Doppelfunktion als Stadtarchiv und Historisches Museum verfügt das Bochumer Zentrum für Stadtgeschichte über bessere Möglichkeiten im Ausstellungsbereich als die anderen Kooperationspartner.

¹ Vgl. Klaus Tenfelde, Migration und Identität im Ruhrgebiet, in: Klaus Wisotzky/Ingrid Wölk, Fremd(e) im Revier!?! Zuwanderung und Fremdsein im Ruhrgebiet, Essen 2010, S. 12.

Deshalb und aufgrund ihres anspruchsvollen Konzeptes übernahm die Bochumer Ausstellung die Ankerfunktion für das vernetzte Kulturhauptstadtprojekt der Archive im Ruhrgebiet.

›Bochum – das fremde und das eigene‹ versteht sich als Gesamtschau am lokalen Beispiel. Damit war (und ist) die Ausstellung keine Migrationsausstellung im herkömmlichen Sinne. Sie will zeigen, dass Migration zahlreiche Ursachen hat und die gesamte Geschichte durchzieht. Am Bochumer Beispiel möchte sie den Blick für die Vielschichtigkeit der Thematik öffnen und das Wechselspiel von fremd und eigen im historischen Längsschnitt beleuchten. ›Das‹ Fremde löst unterschiedliche Reaktionen aus. Es kann faszinieren, Neugier und Sehnsüchte wecken, aber auch zu Distanz, Abwehr und Gegenreaktionen führen. Die aktuell von Rechtspopulisten geschürte Angst vor ›Überfremdung‹ und Identitätsverlust ist kein neues Phänomen. Auch in der Geschichte – und dabei denken wir natürlich, aber nicht nur, an die NS-Herrschaft – bot sie Anknüpfungspunkte für Manipulationen der ›Eigenen‹ und führte zur Ausgrenzung der angeblich ›Anderen‹. Der Blick aus der Distanz zeigt, dass Fremdes immer wieder zu Eigenem wurde und auch umgekehrt.

Die Ausstellung gliedert sich in acht Abteilungen, die den hier formulierten Thesen auf ihre je eigene Weise nachgehen. Sie wurde 2011 durch eine Einheit zur ›Gastarbeit‹, der staatlich gelenkten Arbeitsmigration in den 1960er und 70er Jahren, ergänzt.

Im Folgenden wird zunächst das ursprüngliche Konzept mit seinen unterschiedlichen Zugängen zum zentralen Thema erläutert², um dann die 2011 eröffnete Ausstellung ›Angeworben – gekommen – geblieben‹ vorzustellen. Dabei kann auch ein Beitrag – wenn auch ein sehr kleiner – zur Historisierung der Ausstellungspraxis zur Arbeitsmigration geleistet werden: durch die Kommentierung eines 1975 im deutschen Exil entstandenen Kunstwerks des griechischen Künstlers Vlassis Caniaris. Abschließend sollen die Grundprinzipien und das Potenzial des Bochumer Konzeptes resümiert werden.

2 Seit 2011 wurde die Ausstellung punktuell verändert. Das Ursprungskonzept kann hier nur überblicksartig vorgestellt werden. Eine ausführlichere Darstellung findet sich in dem Katalog *Fremd(e) im Revier!?*, in dem Nina Hennig, Stefan Pätzold, Wolfram Eggeling, Susanne Abeck, Wulf Schade, Monika Wiborni, Ursula Jennemann-Henke und Ingrid Wölk die von ihnen verantworteten Ausstellungseinheiten vorstellen. Gestaltet wurde die Ausstellung von dem Bühnenbildner Martin Dolnik. Vgl. Ingrid Wölk u.a., *Bochum – Das fremde und das eigene*, in: Wisotzky/Wölk (Hg.), *Fremd(e) im Revier!?*, S. 20–119.

›Bochum – das fremde und das eigene‹: Acht Zugänge – eine Ausstellung

Fern und fremd

Den Auftakt der Ausstellung bildet eine Einheit zur Ur- und Frühgeschichte, die uns schon deshalb fremd ist, weil sie so weit zurückliegt. Die präsentierten archäologischen Funde liefern nur spärliche Informationen, doch belegen sie frühe Wanderungsbewegungen. So stammt zB. ein circa 6.000 Jahre altes Beil aus Jadeit, das in den 1920er Jahren in Bochum ausgegraben wurde, aus dem Süd-Alpenraum. Sein Weg bleibt Spekulation. Die ebenfalls ausgestellten römischen Scherben und Gefäße dagegen verweisen auf das von Römern besetzte Rheinland. Wie sie nach Bochum gelangten, verraten auch sie nicht.

In der Ausstellung geht es auch um ›Aneignungen‹. Dafür steht hier zum Beispiel eine moderne Zahnbürste, die zur Säuberung der Grabungsfunde diente. Darauf, dass sie auch noch eine andere Funktion hat, wird später zurückzukommen sein.

›Kaubaukum« – (k)ein Ort für Fremde?

In der Chronologie folgen das Mittelalter und die Frühe Neuzeit, als Bochum vielen seiner Gäste nicht sehr gastlich erschien. Die Abteilung beschäftigt sich mit den Fremden, die als Händler, Bauern und Handwerker, als Bettler oder Soldaten durch die Stadt zogen. Nur wenige durften sich niederlassen und wurden in die Gemeinschaft integriert. Waren sie als Neubürger akzeptiert, mussten sie ein Bürgergeld entrichten und den Bürgereid ablegen. Eines der gezeigten Objekte ist das zwischen 1519 und 1802 geführte Bürgerbuch der Stadt Bochum. Als ein ›Fremder aus Dortmund‹ ist der Silberschmied Wilhelm Strunck darin verzeichnet, der am 9. April 1728 den Bürgereid in Bochum schwor. Durch einen glücklichen Umstand konnte in den 1990er Jahren auf einer Auktion in der Schweiz eine von ihm gefertigte silberne Deckdose erworben werden, die ebenfalls in der Ausstellung zu sehen ist.

Fremd in der Stadt – die fremde Stadt

Einen Schwerpunkt bildet die Einheit zur Industrialisierung und Urbanisierung. Die Menschen, die nun Aufnahme fanden, waren nicht mehr ›handverlesen‹, sondern kamen in Scharen. Die aufstrebende Industriestadt brauchte Arbeitskräfte. Exemplarisch für alle widmet sich die Ausstellung den polnischsprachigen Arbeitsmigrantinnen und -migranten aus den preußischen Ostprovinzen, die seit etwa 1870 einwanderten: katholische ›Polen‹³ und evangelische Masuren. Getrennt voneinander organisierten sie sich und

³ Die relativierenden Anführungszeichen wurden gesetzt, weil es sich bei den ›Polen‹ um preußische Staatsangehörige handelte.

gründeten Vereine: Kirchenvereine, Sportvereine, Frauenvereine, Bildungsvereine und andere. Diskriminierungserfahrungen führten auf der polnisch-katholischen Seite zur Politisierung »mit starkem nationalen Profil«⁴ und es bildeten sich überörtliche Strukturen heraus. 1891 wurde in Bochum die polnischsprachige Tageszeitung *Wiarus Polski* gegründet, 1895 der Bund der Polen in Deutschland, 1898 ein polnisches Wahlkomitee und 1902 die Gewerkschaft ZZZ. Bochum entwickelte sich zum Zentrum der sogenannten Ruhrpolen. In der Ausstellung werden die Bemühungen der beiden Migranten-Gruppen (»Polen« und Masuren), in der neuen Heimat Fuß zu fassen, ebenso in den Blick genommen wie die Reaktionen der Alteingesessenen auf den mit der Veränderung einhergehenden Vertrautheitsschwund.⁵ Damit gerät auch die Stadt selbst ins Visier, die sich im Zuge der Industrialisierung zusehends veränderte und ihren Altbürgern fremd wurde. Der rasante Wandel der Stadt vom kleinen, agrarisch und handwerklich geprägten Landstädtchen zur Industriestadt, die durch die Migration eine regelrechte Bevölkerungsexplosion zu verkräften hatte, kann neben aussagekräftigen Objekten – vom überflüssig gewordenen Gemarkungsstein über die Bank einer Straßenbahn und Geschirr aus der Gastronomie des 1877 eingeweihten Stadtparks bis zur Kommunionbank aus der mit Blick auf die zugewanderten polnischen Katholiken gebauten St. Marienkirche – an einem Medientisch nachvollzogen werden. Beide Bevölkerungsgruppen, die Alt- ebenso wie die Neu-Bochumer, mühten sich um die Konstruktion von auf Herkunft fußenden Identitäten. Dafür stehen unter anderem die polnischen und masurischen Vereine, deren Treffpunkte sich über das gesamte Stadtgebiet verteilten: In der Ausstellung sind Fotos der Vereinslokale zu sehen; ihre Standorte sind auf einem Stadtplan markiert. Nach der Jahrhundertwende erwarben die »Ruhrpolen« Räumlichkeiten in der damaligen Klosterstraße (heute: Am Kortländer), womit sich dieses Areal zum Zentrum polnischen Lebens entwickelte. Der Bund der Polen nahm hier seinen Sitz oder auch die Bank *Robotników*, deren Schriftzug noch heute das Haus Am Kortländer 2 schmückt. Die ursprüngliche Ausstellung zeigte ein Großfoto des Gebäudes und verwies damit auf einen Erinnerungsort in der Stadt als externes Exponat.⁶

4 Vgl. Wulf Schade, Polnischsprachige Zuwanderung nach Bochum, in: Wisotzky/Wölk (Hg.), *Fremd(e) im Revier?*, S. 74–77, hier S. 75.

5 Das Wort vom »änderungsbedingten Vertrautheitsschwund« geht auf den Sozialphilosophen Hermann Lübke zurück. Bei der Kompensation dieses »Vertrautheitsschwundes« leiste die »Vergangenheitsvergegenwärtigung« gute Dienste. Anders formuliert: Die Orientierung an historischen Gegenständen hilft dabei, die von der Modernisierung bedingten Verunsicherungen auszugleichen. Vgl. z.B. Hermann Lübke, *Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung*, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theo Grütter/Jörn Rüsen (Hg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, S. 13–38.

6 Aktuell sind die Großfotos, die auf externe Exponate verweisen, nicht zu sehen.

Aber nicht nur die Zuwanderer, auch die Alt-Bochumer – selbstspöttisch nannten sie sich »Urindianer« – gründeten Vereine oder gaben bestehenden neuen Sinn. Ein herausragendes Beispiel dafür ist die Bochumer Maiabendgesellschaft.⁷ An sie erinnern in der Ausstellung eine Fahne, ein Schützengewehr und das Diadem einer Schützenkönigin.

Eine Besonderheit ist die Nachbildung eines Raumes des 1919 in der ehemaligen Ritterburg Haus Rechen eröffneten Bochumer ›Heimatmuseums‹⁸ mit Original-Schaustücken. Worauf verweist das Exponat, das auch optisch aus dem Rahmen fällt? Der Zusammenhang von zuwanderungsbedingter Veränderung und Vertrautheitsschwund wurde bereits angesprochen.⁹ Der historischen Vergegenwärtigung traute man offenbar zu, diesen teilweise zu kompensieren und gleichzeitig Identifizierungs-Angebote für die Zugezogenen zu entwickeln. Ein 1921 im Bochumer Anzeiger erschienener Artikel belegt die der ›Heimatpflege‹ – und dem ›Heimatmuseum‹, für das das Exponat steht – in diesem Sinne zugewiesene Funktion und Bedeutung. Sein Autor beschwört die über tausend Jahre alte wechselvolle Geschichte Bochums und lobt das Festhalten der Bochumer an »ererbter Sitte«, »überkommenem Brauch« und »der Väter Sprache«. Aus dem uralten Ackerstädtchen sei »die mächtig emporblühende Kohlen- und Eisenstadt« entstanden und zur alten »bodenständigen« Bevölkerung seien Tausende Zugewanderte hinzugekommen, die nichts von der Geschichte Bochums wüssten. Zwar habe sich die »westfälische Zähigkeit des Festhaltens am Hergebrachten« immer wieder durchgesetzt und der »Fremde« habe Bochum »und seine ›Ureinwohner‹, ihre Sprache und ihr Wesen lieb« gewonnen, aber es sei doch natürlich gewesen, »dass die Bevölkerung, von fluktuierenden Elementen durchsetzt, nicht mehr so verwachsen war mit dem Boden, auf dem sie wohnte, wie es vordem der Fall war.« In dem Artikel wird Wert auf die Feststellung gelegt, »dass Bochum den nach hier Gekommenen manchen Fortschritt verdankt.« Die Stadt habe sich konsolidiert und die Zugezogenen und ihre Nachkommen seien heimisch geworden. Angesichts dessen, was zwölf Jahre später geschah, klingt es in heutigen Ohren befremdlich, wenn es weiter heißt, starke, fest in der Heimat wurzelnde Kräfte hätten den Zuwandererstrom wie ein

7 Zur Maiabendgesellschaft und dem Maiabendfest vgl. Gottfried Korff, Zwischen Volkskultur und Moderne – Das Bochumer Maiabendfest, in: Peter Friedemann/Gustav Seebold (Hg.), Struktureller Wandel und kulturelles Leben. Politische Kultur in Bochum 1860–1990, Essen 1992, S. 64–71.

8 Das Museum wurde 1919 als Stadtmuseum eröffnet. Der Begriff ›Heimatmuseum‹ setzte sich erst später durch.

9 Vgl. oben, Anmerkung 5.

Sauerteig durchtränkt und ihn »mit der altansässigen Bevölkerung [...] zu einem Volkskörper von einheitlichem Gepräge« verschmolzen.¹⁰

Schmelztiegel Ruhrgebiet? Dass die Zugewanderten an ihren eigenen Traditionen hingen, spricht nicht gegen die Bereitschaft zur Integration. Die polnischsprachigen Zuwanderer bewegten sich zwischen Abgrenzungs- und Assimilationsbestrebungen. Eine einheitliche ruhrpolnische Bewegung hat es wohl nicht gegeben.¹¹

Die Ausstellung hat nicht den Anspruch, die gesamte Geschichte zu erzählen. An anderer Stelle – etwa bei Ausstellungsführungen – können Besucherinnen und Besucher sich darüber informieren, dass nur etwa ein Drittel der ›Ruhrpolen‹ sich dauerhaft niederließ, während ein weiteres Drittel in den 1920er Jahren in den nach dem Ersten Weltkrieg neu gegründeten polnischen Staat (zurück)wanderte und das letzte Drittel weiter nach Westen weiterzog.

Eine Gefallenentafel des ostpreußischen evangelischen Arbeitervereins 1914–1918 markiert den Übergang zur nächsten Abteilung (Abb. 1). Sie belegt anschaulich, dass Zuwanderer im Ersten Weltkrieg auf deutscher Seite mitkämpfen und -sterben ›durften‹, auch polnische. Zuvor wurde die staatliche Überwachung ihrer Vereine, für die die Ausstellung Beispiele zeigt¹², eingestellt.

Fremde Feinde

Im Zentrum steht die Beschäftigung mit der durch Plakate, Bildmotive auf Postkarten u.a. nahegebrachten Feindpropaganda im Ersten Weltkrieg. Das per Großfoto und Modell vorgestellte externe Exponat war hier die ›Heldengedenkhalle‹ im Turm der Bochumer Christuskirche, in der die ›Feinde‹ des Deutschen Reichs auflistet sind. Einer der ausgemachten ›Feindstaaten‹ war Polen, das zu dieser Zeit als Staat noch gar nicht existierte. An die ›Heldengedenkhalle‹ knüpft der von dem Künstler Jochen Gerz konzipierte Platz des europäischen Versprechens an. Er wurde als letztes Projekt der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 im Dezember 2015 eingeweiht und steht für ein neues, friedliches, Europa. Die Versprechen der Einzelnen bleiben geheim.

¹⁰ Bochumer Anzeiger, 1.10.1921. Vgl. auch Ingrid Wölk, Der Sachen wegen ... Bochumer Sammlungen und Museen 1910–2007, in: dies./Bochumer Zentrum für Stadtgeschichte/Kortum-Gesellschaft Bochum, Sieben und neunzig Sachen. Sammeln, bewahren, zeigen, Bochum 1910–2007, Essen 2007, S. 8–20, hier S. 9f.

¹¹ Vgl. dazu z.B. Wulf Schade, Polnischsprachige Zuwanderung, S. 75. Neuere Forschungsergebnisse zu Bewusstseinsprozessen und Partizipationsstrategien unter ›Ruhrpolen‹ sind auch von David Skrabania zu erwarten, der eine Dissertation zu diesem Thema an der Ruhr-Universität Bochum vorbereitet.

¹² U.a. ist das Protokoll eines Polizisten ausgestellt, der im April 1905 einer »öffentlichen Polen Versammlung« in Langendreer beiwohnte. Vgl. Stadtarchiv Bochum (StadtA BO), AL 350.



Abb. 1: Gedenktafel für die im Ersten Weltkrieg Gefallenen des ostpreußischen evangelischen Arbeitervereins, 1932. Leihgabe Kortum-Gesellschaft Bochum e.V.; Foto: Tim Schröder

Das Eigene und das Fremde im ›Dritten Reich‹

Während der NS-Zeit richtete sich die Ablehnung des Fremden nach innen und nach außen. Der Hass auf Juden und andere ›Fremdvölkische‹ steigerte sich ins Extrem und endete mit Massenmord. Die Einheit fokussiert die Vorgeschichte: die Konstruktion der nationalsozialistischen ›Volksgemeinschaft‹¹³ bei gleichzeitiger Ausgrenzung derer, die nicht dazu gehören sollten.¹⁴ Mit der Entrechtung, Vertreibung und Ermordung der ›Artfremden‹

¹³ Exponate: Plakate, Abzeichen, ›Volksempfänger‹, Fotos von Massenaufmärschen u.a.

¹⁴ Exponate hierzu: Schulbücher, Plakate, Fotos zu der Ausstellung ›Rasse und Sippe‹, die 1936 in der Städtischen Gemäldegalerie gezeigt wurde, u.a.

ging die Aneignung fremden Eigentums und fremder Leistungen durch allerlei Profiteure des Systems einher, sei es durch ›Arisierung‹ oder durch die Ausbeutung der ins Reich geholten ›fremdländischen‹ Arbeitskräfte.

Diesen ist eine eigene Ausstellungseinheit gewidmet. Sie nimmt neben der historischen Situation auch die späte Aufarbeitung in den Blick, wozu ein vom Rat der Stadt Bochum im Jahr 2000 beschlossenes Besuchsprogramm gehörte. Seitdem waren mindestens zehn Gruppen ehemaliger Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter aus der Ukraine¹⁵, aus Polen und aus Weißrussland zu Gast in Bochum.¹⁶

Auch symbolische Aneignungen – wie z.B. die Umbenennung von Straßen und Plätzen – werden thematisiert. Gezeigt wird die Fahne eines 1902 gegründeten Bürgervereins, die 1934 neu hergerichtet und ›geweiht‹ wurde. Auf der Rückseite trägt sie seitdem ein Hakenkreuz und ein Zitat aus dem Parteiprogramm der NSDAP: »Gemeinnutz geht vor Eigennutz«. Ein Foto schließlich verweist auf die ›Aneignung‹ des Bochumer Stadtparlaments durch die NSDAP. Im Zentrum der während der Stadtverordnetensitzung im großen Ratssaal am 7. April 1933 aufgenommenen Fotografie steht das Großgemälde ›Der deutsche Parnaß‹ des Dresdner Kunstprofessors Richard Guhr, das dieser im Auftrag von Oberbürgermeister Dr. Otto Ruer und dem Magistrat der Stadt Bochum zwischen 1927 und 1930 gefertigt hatte (Abb. 2). Nun verfremdeten Hakenkreuze das Gemälde; ein Hitler-Porträt verdeckte den von Guhr ins Bild mit aufgenommenen ›deutschen Herkules‹.

Oberbürgermeister Ruer stammte aus einer jüdischen Familie. An der Stadtverordnetensitzung am 7. April, in der Adolf Hitler das Ehrenbürgerrecht der Stadt Bochum verliehen wurde, nahm er nicht mehr teil. Otto Ruer wurde von den Nationalsozialisten aus dem Amt und in den Tod getrieben.

Wieder nah am Migrationsthema im engeren Sinn ist die als letzte Teileinheit der Abteilung zum Eigenen und Fremden in der NS-Gesellschaft vorgestellte Geschichte der seit Jahrzehnten in Bochum ansässigen und fest verwurzelten jüdischen Familie Baer. Sein Status als Veteran des Ersten Weltkriegs schützte Leo Baer nicht vor Verfolgung und KZ-Haft. 1939 zur Migration gezwungen, überlebte er mit seiner Familie im französischen Exil.

15 Die Mehrzahl der ukrainischen Gruppen kam aus Donezk und Umgebung, eine von der Krim.

16 Exponate dieser Einheit: historische Fotos und Dokumente, von einem französischen Kriegsgefangenen als Geschenk gefertigte Gegenstände, Zeichnungen eines ehemaligen ukrainischen Zwangsarbeiters, die filmische Dokumentation von Interviews mit ehemaligen Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeitern sowie nach Bochum mitgebrachte Gastgeschenke anlässlich des vom Rat der Stadt aufgelegten Besuchsprogramms.

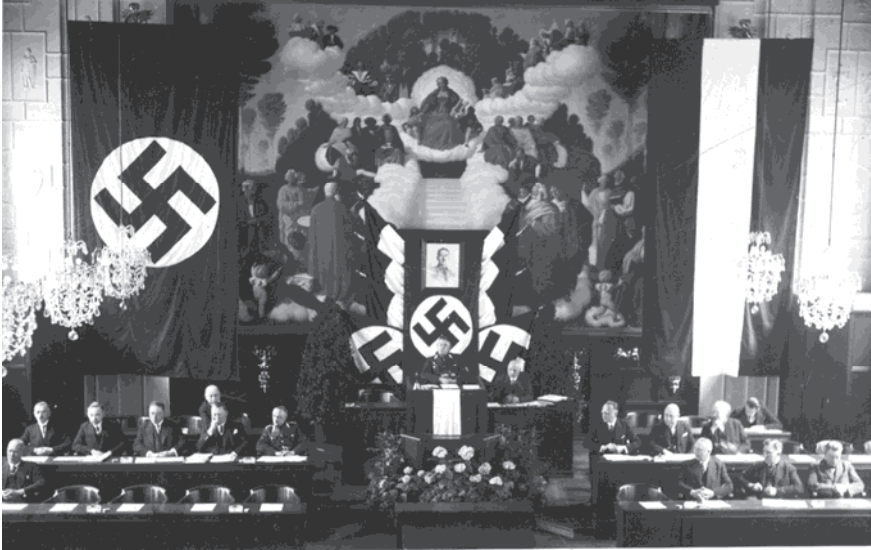


Abb. 2: Foto des Gemäldes ›Der deutsche Parnaß‹ von Richard Guhr mit Hakenkreuzen und Hitler-Porträt, 1933. Stadtarchiv – Bochumer Zentrum für Stadtgeschichte. Foto: Presse- und Informationsamt der Stadt Bochum

Das Schicksal der Familie Baer ist repräsentativ für viele jüdische Deutsche, die erst zu Fremden in der eigenen Heimat gemacht und dann gnadenlos verfolgt wurden. Es ist auf einer großformatigen Foto-Dokumenten-Wand von 1879 bis 2009 nachvollziehbar.

Heinrich Graf Ostermann – ein Bochumer in der Fremde

Unfreiwillig zog circa 250 Jahre früher als die Familie Baer auch der aus Bochum stammende Student Heinrich Ostermann in die Welt hinaus. Seine Geschichte mutet abenteuerlich an, begann sie doch mit einem für seinen Kontrahenten tödlich endenden Streit 1703 in der Universitätsstadt Jena, der Ostermann außer Landes trieb und auf einem Schiff Peters des Großen nach Russland führte. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in der sibirischen Verbannung, wo er 1747 starb. Dazwischen lag eine glanzvolle Karriere am Zarenhof, deren Höhepunkte die Erhebung in den erblichen Grafenstand 1730 und die Ernennung zum Ersten russischen Kabinettsminister 1734 waren. Der gebürtige Bochumer lenkte die Geschehnisse Russlands fast zwei Jahrzehnte lang und wurde dort später zum literarischen Helden. In der Ausstellungseinheit wird nicht nur Ostermanns Lebensweg nachgezeichnet, sondern auch danach gefragt, wie er als ein Fremder aus Deutschland in Russland wahrgenommen wurde. Teilantworten geben Romane russischer

Autoren, von denen zehn in der Ausstellung präsentiert werden. Dass sie unterschiedlich ausfielen, mögen zwei Zitate belegen. Das erste lautet: »Ja, Ostermann war für die Konjunktur geboren. Die Intrige war sein Leben: die einen aufhetzen, die anderen betrügen, unterschiedliche Interessen zusammenprallen lassen, Leidenschaften erwecken, ein richtiges Chaos schaffen, in dem nur er sich auskennt und alle Fäden in seiner Hand hält – darin war er ein großer Meister.«¹⁷ Das zweite indes stellt fest: »Im Grunde genommen war Ostermann ein ehrlicher Deutscher. Alle seine Handlungen [...] beruhten auf zuweilen irrigen, aber stets ehrlichen Überzeugungen, ohne Eigennutz und Berechnung. Man kann ihn nicht dafür schuldig sprechen, dass für ihn, gemäß seiner deutschen Natur, Russland allein von den Deutschen zu retten ist.«¹⁸

Kortum und die Welt – die Faszination des Fremden

Während Ostermann, um der Strafverfolgung für den im jugendlichen Alter begangenen Totschlag zu entgehen, zeitlebens in der Fremde blieb und sicher nicht ohne Wehmut auf Deutschland und auf Bochum schaute, war es bei Carl Arnold Kortum umgekehrt. Er reiste nicht in die Ferne, richtete seinen aufgeklärten Forscherblick aber weit über Bochum hinaus und in die Welt hinein. Der 1745 in Mülheim an der Ruhr geborene akademisch gebildete Arzt und Aufklärer lebte und praktizierte in Bochum, wo er 1824 starb. Als Kind seiner Zeit interessierte er sich für nahezu »alles«, auch für die Berichte der Seefahrer und Wissenschaftler, die von Europa aus die Welt erkundeten. Wie zahlreiche andere Daheimgebliebene sammelte Kortum Reiseberichte und Abhandlungen aller Art, wertete sie aus, diskutierte und publizierte seine Erkenntnisse und war damit Teil des Netzwerks europäischer Gelehrter, die – ganz im Sinne der Aufklärung – ihr Wissen tauschten, es solcherart vermehrten und verfügbar machten. Er beschränkte sich nicht auf seine eigentliche Profession, die Medizin und die Arzneywissenschaften, sondern befasste sich mit Naturkunde, Botanik, Zoologie, Geschichte, Geographie, Altertumskunde, Literatur und Alchemie und veröffentlichte Bücher und Aufsätze über »allerlei Stoffe«. Berühmtheit erlangte er mit der *Jobsiade*, einem satirischen Heldendichtung in Knittelversen, das in mehrere Sprachen über-

17 Zarin-Nesvickij, F.E., *Bor'ba u prestola*, 1913. Zit.n. (und übersetzt von) Wolfram Eggeling, *Heinrich Graf Ostermann – ein Bochumer in der Fremde*, in: Wisotzky/Wölk (Hg.), *Fremd(e) im Revier!?*, S. 40.

18 Polezaev, P.V., *150 let nazad. Biron i Volynskij*, 1887. Zit. n. (und übersetzt von) Wolfram Eggeling, in: ebd., S. 41. Zu Ostermann als Romanfigur vgl. auch ders., *Zum Ostermann-Bild in russischen historischen Romanen*, in: Johannes Volker Wagner/Bernd Bonwetsch/Wolfram Eggeling (Hg.), *Ein Deutscher am Zarenhof. Heinrich Ostermann und seine Zeit*, Essen 2001, S. 249–267.

setzt wurde.¹⁹ Kortum hatte eine große Bibliothek. Ein Teil davon gelangte ins Bochumer Stadtarchiv und wird in dem den Ausstellungsräumen benachbarten Magazinraum verwahrt. Ein kleines ›Schaufenster‹ zwischen beiden Bereichen ermöglicht Besuchern den Durchblick. Die Bücher, die zum Thema der Ausstellung passen, sind in einer Großvitrine ausgestellt: mit Kupferstichen bebilderte Reiseberichte und Abhandlungen über ferne Länder, deren Lage und Beschaffenheit, Tier- und Pflanzenwelt, die dort lebenden Menschen samt Sitten und Bräuchen, über »Merkwürdiges« und Wissenswertes. Carl Arnold Kortum war ein Satiriker, verstand sich aber auch als Wissenschaftler. Seine Bibliothek lieferte ihm den Stoff zur ernsthaften – wissenschaftlichen – Auseinandersetzung mit den Themen seiner Zeit und war Ausgangspunkt für eigene Publikationen. Seine Schriften ›Der Kaffe und seine Stellvertreter‹ (1809) und ›Der Thee und seine Stellvertreter‹ (1811) – beide werden in der Ausstellung präsentiert – weisen ihn als Kenner des Forschungsstandes und der ihm zugänglichen Reise- und Entdeckungsliteratur aus. Sie enthalten zahlreiche Verweise auf die von Kortum genutzten Werke. Fremde Sprachen waren für ihn kein Hindernis.

Die Expeditionen nach Übersee im 18. Jahrhundert brachten bisher unbekannte Kulturen ins Visier der Wissenschaft und Forschung. Sie einzuordnen, die Lebensweise der Menschen dort zu studieren, die niedergeschriebenen Beobachtungen auszuwerten, waren Ziele der aufgeklärten Europäer. Dabei gab es bedeutende Unterschiede in der Herangehensweise: Während die einen sich mit Respekt und auf Augenhöhe näherten, gingen andere mit Arroganz und Herablassung durch die ihnen fremde Welt. Aus ihrer Sicht war es eine Begegnung der ›Zivilisierten‹ mit den ›Wilden‹. Auch das von Jean Jacques Rousseau und anderen entworfene und schon im 18. Jahrhundert umstrittene Idealbild vom ›edlen Wilden‹ machte die Runde – und ist Kortum nicht entgangen. Er ließ sich von der Debatte zu einer spöttischen Abhandlung inspirieren: In einem fiktiven Brief hält ein ›Wilder‹ einem Europäer den Spiegel vor. Kortum selbst nannte seinen Text »eine Satyre auf unsere eigene Lebensart«. Interessant ist, dass sein ›Wilder‹ nicht, wie üblich, ein Südsee-Insulaner war, sondern ein Süd-Afrikaner, genauer: ein ›Hottentotte‹.²⁰ Diese wurden im Unterschied zu jenen nicht umschwärmt, sondern

¹⁹ Zur literaturgeschichtlichen Bedeutung von Kortums ›Jobsiade‹ vgl. z.B. Ingrid Wölk, Kortum, die Jobsiade und die Tücken des literarischen Marktes, in: Kortum-Gesellschaft Bochum e.V., Einem Revierbürger zum 250. Geburtstag, Carl Arnold Kortum, 1745–1824, Bochum 1995, S. 122–137; Johannes Volker Wagner, »Wenn ich aber einen Blick zurück in die verschwundenen Szenen meines Lebens tue ...« Carl Arnold Kortum – eine Lebensskizze im Lichte seiner Erinnerungen, in: ebd., S. 26–45; Karl Brinkmann, Die literaturgeschichtliche Bedeutung Kortums, Ms. Bochum 1949.

²⁰ ›Hottentotte‹ war eine abwertend gemeinte Fremdbezeichnung durch die Holländer, die im 17. Jahrhundert eine Kolonie an der Südspitze Afrikas gebildet hatten.

verachtet und genossen allenfalls das Mitleid der Europäer. Kortum kannte ihren schlechten Ruf. Sie seien »gerade diejenige von allen andern wilden Nationen, welche nach Aussage aller Schriftsteller den wenigsten Anspruch an die eigentliche Menschlichkeit machen kann und mehr Vieh als Mensch ist.«²¹ Sein ›Hottentotte‹ kontert: Er sei ein Mensch »sowohl als ihr«, mit denselben Trieben und Neigungen. In seinem an einen Holländer gerichteten Brief begründet er nach zwanzig Jahren in der ›Zivilisation‹ seinen Rückzug in die Wildnis. Kortum schreibt im Vorwort, es sei dem ›Hottentotten‹ gut gelungen, sein Volk zu verteidigen und die Europäer bloßzustellen. Kortums Zivilisationskritik kam mit Humor daher. Sie war nicht fundamental und zielte nicht auf große gesellschaftliche Veränderungen. Indem er aber ausgerechnet einen ›Hottentotten‹ zu seinem Protagonisten machte, schrieb er gegen Vorurteile an – und erwies sich als wahrer Vertreter der europäischen Aufklärung. Unter dem Titel »Vertheidigung der Lebensart der Wilden und die Vorzüge derselben vor der Lebensart der Europäer in einem Briefe« erschien seine Schrift 1779 in den »Duisburgischen gelehrten und gemeinnützigen Beyträgen«. In der Ausstellung wird das Manuskript gezeigt; in einer Hörstation daneben ist der Schauspieler Manfred Böll zu hören, der in der Rolle des ›Hottentotten‹ Auszüge daraus liest.



Abb. 3: Carl Arnold Kortum, ›Eine Dame aus dem Serail‹; Dep. Stadtarchiv – Bochumer Zentrum für Stadtgeschichte; Foto: Tim Schröder

²¹ Carl Arnold Kortum, Die Vertheidigung der Lebensart der Wilden und die Vorzüge derselben vor der Lebensart der Europäer in einem Briefe, Ms., undatiert, StadtA BO, NAP 25, Nr. 4056.

Zum Zeitvertreib zeichnete Kortum exotische und »merkwürdige« Menschen nach, die ihm in Reiseberichten und Abhandlungen über ferne Länder begegneten. Ein »Riese aus Peru« ist darunter, aber auch der »dickste Mann in England« oder ein »einäugiger schweizerischer Zwerg«. Auch die Vorlage für seine »Nachzeichnung der Kupferstiche, welche die Gestalt einiger fremder Völker vorstellen«, fand er in seiner Bibliothek²², darunter ein »Hottentotte«, der für die »Africaner« steht, und ein »Deutscher«, der die Europäer repräsentiert. Kortum kolorierte das ursprünglich schwarz-weiße Bild, in dem der ›Hottentotte‹ und sein deutscher Gegenpart friedlich und merkwürdig desinteressiert aneinander nebeneinander stehen. Viele der Kortum-Zeichnungen haben ›türkische‹ Motive. Vielleicht ließ ihn seine intensive Beschäftigung mit dem Kaffee und der Tradition des Kaffeetrinkens danach suchen, vielleicht auch ließ er sich von der ›Türkenmode‹ seiner Zeit bezaubern. Natürlich kannte er Mozart und dessen 1782 uraufgeführte Oper ›Die Entführung aus dem Serail‹, die Anklänge an ›türkische‹ Musik enthält. In Kortums Nachlass (und in der Ausstellung) findet sich sowohl ein von ihm gezeichnetes Mozart-Porträt als auch ein Bild mit dem Titel ›Türkische Music‹. Vielleicht hatte er dabei die Musiker im Sinn, die in einigen Aufführungen der Oper in Janitscharen-Kostümen auftraten? Das Bild entstammt der eingangs erwähnten Broschüre ›Kleidung der Türken‹. Sie ist im Original in einer Vitrine ausgestellt, während die Reproduktionen dahinter den Besuchern, die ja nicht in dem Heft blättern können, alle Motive vorstellen. Zu sehen sind z.B. auch ›Eine Dame aus dem Serail‹ (Abb. 3) und ›Ein Janitschar oder Soldat zu Fuß‹.

Fremde – Gäste – ›Gastarbeiter‹

Zwischen Kortums ›Türken‹-Bildern und der letzten Abteilung von ›Bochum – das fremde und das eigene‹ liegen, je nachdem wie der Rundgang angelegt wird, eine ganze Ausstellungsetage oder nur wenige Schritte, auf jeden Fall aber circa 170 Jahre. Die Einheit entstand in Kooperation mit IFAK, einem Verein für multikulturelle Jugend-, Familien- und Seniorenarbeit. Sie folgt dem biographischen Ansatz. Drei Männer und drei Frauen, allesamt Arbeitsmigrantinnen und -migranten der ersten Generation aus der Türkei, die zwischen 1969 und 1975 nach Bochum kamen, erinnern sich an die Wünsche und Erwartungen, mit denen sie ihre Heimat verließen, und erzählen von den Erfahrungen, die sie danach machten. Für die Ausstellung stellten sie Objekte zur Verfügung, die, weil sie großen Wert für sie haben, jahrzehntelang gehütet wurden: eine Arbeitsschürze mit Werkzeug (Mustafa Pehlivan), einen von seiner Frau gewebten Teppich (Mehmet Ülker), ein Adress- und

²² Vgl. Johann Christoph Adelung, Unterweisung in den vornehmsten Künsten und Wissenschaften, 4. Aufl. Leipzig 1785.

Telefonbuch (Rezzan Durmaz; Abb. 4), einen selbstgenähten und bestickten Bettbezug (Nevruz Özkavak), einen Miniatur-Webstuhl mit eingewebtem Familiennamen (Ali Karamizrak), einen türkischen Taschenkalender (Güzin Güven). Aus der Türkei mitgebracht oder kurz nach der Ankunft hier gekauft, sind die Dinge »Symbolträger für die Konfrontation mit der Fremde und Zeichen einer ›rite de passage‹, des Übergangs in den neuen Lebensabschnitt.«²³ Das dieser Abteilung zugeordnete externe Exponat war der Bochumer Hauptbahnhof, der für die ›Gastarbeiterinnen‹ und ›Gastarbeiter‹ nicht nur das Eingangstor in eine neue Welt, sondern auch sozialer Treffpunkt war. Hierher kamen viele der Arbeitsmigrantinnen und -migranten in ihrer Freizeit, um zu sehen, wer ankam, ob Bekannte aus der Heimat unter den Neuankömmlingen waren oder einfach nur, um Landsleute zu treffen.



Abb. 4: Adress- und Telefonbuch, 1968. Leihgabe Rezzan Durmaz; Foto: Tim Schröder

Angeworben – gekommen – geblieben

Die letzte Abteilung der großen Kulturhauptstadt-Schau ließ bewusst Raum für Fortsetzungen. 2011 fand hier die Ausstellung ›Angeworben – gekommen – geblieben‹²⁴ Platz, für die das 50-jährige Jubiläum des Anwerbeabkommens zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Türkei den Anlass bot, die sich aber nicht auf die türkische Arbeitsmigration beschränkt. Sie umrahmt die Porträts der sechs Zuwanderer aus der Türkei samt den dazugehörigen Objekten, nimmt diese quasi in sich auf und bringt die Einheit ›Fremde – Gäste – ›Gastarbeiter‹ in ihrer ursprünglichen Form zum Verschwinden. Der zeitliche Rahmen reicht von 1961, dem Jahr des Anwerbeabkommens, bis

²³ Nina Hennig, Fremde – Gäste – Gastarbeiter, in: Wisotzky/Wölk (Hg.), Fremd(e) im Revier!?, S. 116–119, hier S. 116.

²⁴ Konzept: Nina Hennig und Ingrid Wölk; Gestaltung: Martin Dolnik.

1975, als das Bochumer ›Gastarbeiter-Festival‹ Kemnade International²⁵ zum zweiten Mal stattfand und der Anwerbestopp von 1973 neue Fakten geschaffen hatte. 1961 waren in Bochum (die bis 1975 selbständige Stadt Watten-scheid gehörte noch nicht dazu) erst 3.857 Ausländer gemeldet. Mit 1.164 Personen bildeten die Italiener die größte Gruppe und liefen den Niederlän-dern den Rang ab, die in der ersten Hälfte der 1950er Jahre die noch sehr ge-ringe Ausländerbeschäftigung in Bochum nach dem Zweiten Weltkrieg ange-führt hatten.²⁶ Seit Januar 1962 lassen sich Arbeitskräfte türkischer Nationali-tät nachweisen: Ende 1962 waren es 60.²⁷ Das ist eine zufällig überlieferte Zahl, denn in den statistischen Jahrbüchern der Stadt werden sie erst ab 1970 gesondert ausgewiesen. 1971 waren 2.204 Männer und Frauen mit türkischer Staatsbürgerschaft in Bochum gemeldet – und überflügelten die bis dahin zahlenmäßig dominanten Italiener.

Bei der thematischen Eingrenzung entschlossen sich die Kuratoren, die Stadtverwaltung, genauer: die ›Willkommens‹-Programme (die damals noch nicht so hießen) der städtischen Kulturinstitute und ihrer Kooperationspart-ner unter die Lupe zu nehmen. Sie fragten nach den Reaktionen der ›Gastar-beiter‹²⁸ auf diese Programme und auch danach, ob oder warum sich Ange-bot und Nachfrage während des Betrachtungszeitraumes veränderten. Die Ausstellung konzentriert sich im ersten Teil auf den Beginn der 1960er Jahre, als die Kulturverwaltung die ›kulturelle Betreuung‹ der ›Gastarbeiter‹ auf ihre Fahnen geschrieben hatte. Als ihre wichtigste Aufgabe begriff sie die Ein-richtung von Sprachkursen, wofür die Volkshochschule (VHS) und die ihr angeschlossene ›Brücke‹ zuständig waren. Vereinzelt wurden kulturelle An-gebote für spezielle Gruppen entwickelt²⁹, die Stadtbücherei nahm fremd-sprachige Literatur in ihren Bestand auf und die VHS lud zu Begegnungs-abenden zwischen Deutschen und Zuwanderern verschiedener Nationalität in sogenannten Internationalen Clubs ein. Der Erfolg war mäßig. Die Sprach-kurse wurden nicht im erwarteten Maße nachgefragt und die internationalen Begegnungsabende fanden so gut wie keine Resonanz. Das Kulturamt stellte 1963 ernüchert fest, eine systematische Betreuung der ›Gastarbeiter‹ finde

25 Benannt wurde das Festival nach dem Veranstaltungsort, dem Außengelände des Was-serschlosses Haus Kemnade, das Eigentum der Stadt Bochum ist, aber auf dem Gebiet der Stadt Hattingen liegt.

26 Zu den Zahlen der in Bochum gemeldeten Ausländer vgl. hier und im Folgenden die Statistischen Jahrbücher der Stadt Bochum.

27 Vgl. Vermerk Kulturamt Bochum, 17.1.1963, StadtA BO, unverz. (Aktentitel: 468, Aus-länderbetreuung, Carl-Duisberg-Gesellschaft, 1962–67).

28 Die Bezeichnung ›Gastarbeiter‹ ist problematisch. Da es sich um einen zeitgenössischen Begriff handelt, soll in diesem Beitrag nicht darauf verzichtet werden.

29 Fritz Wortelmann z.B., der Direktor des Instituts für Puppenspiel, organisierte 1962 ein italienisches Puppenspiel für die italienischen Arbeitsmigranten. Vgl. Vermerk Kulturamt, 17.1.1963, in: StadtA BO, unverz., Akte Ausländerbetreuung.

nicht statt.³⁰ Ausnahmen bildeten lediglich einige Baufirmen und der Bergbau, wo sich die ›Revierarbeitsgemeinschaft für kulturelle Bergmannsbetreuung‹ in Verbindung mit der VHS um die dort beschäftigten ausländischen Arbeitskräfte kümmerte. Fachtechnischer Deutschunterricht und die Ausbildung in Sachen Grubensicherheit waren verpflichtend; darüber hinausgehende Programme zu »kulturelle[n] Fragen« scheinen auch hier an den Interessen der Arbeitsmigrantinnen und -migranten vorbeigegangen zu sein. Das Kulturamt vermerkt in seinem Resümee, die Versuche, Deutschlehrgänge außerhalb der Arbeitszeit einzurichten, seien fehlgeschlagen. Die ausländischen Arbeiter »verlangten eine Bezahlung der Unterrichtszeit«!³¹ Das offenkundige Desinteresse verwundert nur kurz. Denn ›Gäste‹ und ›Gastgeber‹ scheinen sich darin einig gewesen zu sein, dass der Verbleib der ›Gäste‹ zeitlich beschränkt sein sollte.³² Einwanderung war von beiden Seiten zunächst nicht geplant. So ist es verständlich, dass die ausländischen Arbeitskräfte am Feierabend nicht (Fort-)Bildung suchten, sondern Erholung und Entspannung. Und dabei standen Begegnungen mit Landsleuten, wo sie »unter sich« ein »geselliges Beisammensein« pflegen konnten³³, offenbar höher im Kurs als die Teilnahme an den von der VHS angebotenen ›Internationalen Clubs‹. Anscheinend suchten sie Heimat in der Fremde. Allerdings liefen nicht alle Angebote ins Leere. Der in Wohnheimen bekannt gemachte Verkehrsunterricht, in dem sie das Mopedfahren erlernen konnten, scheint sich bei jungen Italienern und Griechen großer Beliebtheit erfreut zu haben.

Der erste Teil der Ausstellung dokumentiert die Bemühungen um ›kulturelle Betreuung‹ der ausländischen Arbeitskräfte in Bochum zu Beginn der 1960er Jahre, wobei zum großen Teil auf klassisches Archivmaterial zurückgegriffen werden musste. Es wird zudem danach gefragt, was die Bochumer in dieser Zeit von den Arbeitsmigrantinnen und -migranten wussten beziehungsweise wissen konnten, wenn sie Zeitung lasen. Hierzu wurden auf Litfaßsäulen alle Artikel über ›Ausländer‹ ausgebreitet, die über zwei Monate

30 Auch die Arbeiterwohlfahrt, der Caritas-Verband und die Innere Mission seien mit ihren ›Betreuungsversuchen‹ gescheitert. Vgl. Vermerk Kulturamt, 16.1.1963, in: ebd.

31 Vgl. ebd.

32 Für die türkischen Arbeitsmigrantinnen und -migranten galt zunächst ein strengeres Aufenthaltsrecht als für die durch frühere Anwerbeabkommen ins Land geholten ausländischen Arbeitskräfte. Das Anwerbeabkommen mit der Türkei von 1961 sah ein Rotationsprinzip und eine Aufenthaltsbefristung vor. Allerdings erwies sich dies – auch für die deutschen Unternehmen – als unpraktikabel, sodass die Bedingungen in der zweiten Fassung des Anwerbevertrages, 1964, angeglichen wurden. Vgl. z.B. Karin Hunn, »Nächstes Jahr kehren wir zurück ...«. Die Geschichte der türkischen »Gastarbeiter« in der Bundesrepublik, Göttingen 2005, S. 58f. Vgl. dazu auch Christoph Rass, *Institutionalisierungsprozesse auf einem internationalen Arbeitsmarkt: Bilaterale Wanderungsverträge in Europa zwischen 1919 und 1974*, Paderborn 2010, S. 415–423.

33 Vgl. Vermerk Kulturamt, 16.1.1963, in: StadtA BO, unverz., Akte Ausländerbetreuung.

hinweg 1961 – und dann noch einmal 1974, im zweiten Teil der Ausstellung – in den beiden Bochumer Tageszeitungen, der Westdeutschen Allgemeine Zeitung und den Ruhr-Nachrichten, erschienen sind. Durch die rege Berichterstattung Ende Oktober bis Anfang Dezember 1961 ergeben sich kaleidoskopartige Einblicke in den von Fremderfahrungen geprägten Alltag der Arbeitsmigranten. Dabei ging es um die Verhältnisse in den Wohnheimen, in denen sie lebten, um ihre Ernährungsgewohnheiten, um Heimweh und um Kälte, nicht nur die klimatische, sondern auch die soziale. Vorurteile und Schubladendenken wurden thematisiert und Personen vorgestellt, die sich dagegen wehrten. Davon, dass die ›Gastarbeiter‹, vor allem die italienischen, zu Weihnachten gern nach Hause fuhren, war die Rede und man konnte nachempfinden, was die Trennung von der Familie für sie bedeutete. Auch die Konsequenzen eines eventuellen Familiennachzugs – größeres Wohlbefinden der ins Land geholten Arbeitskräfte auf der einen, Verteuerung und damit Verlängerung ihres Aufenthaltes in Deutschland auf der anderen Seite – wurden erörtert. Von Konkurrenzängsten um die Arbeitsplätze liest man – in Zeiten des Mangels an Arbeitskräften – natürlich noch nichts und auch nichts von Furcht vor ›Überfremdung‹. Mit spürbarer Faszination für das Exotische wird z.B. über 50 türkische Mädchen und junge Frauen berichtet, die im Oktober 1961 »per Orient-Express« gekommen seien, um in einer Textilfabrik in Minden zu arbeiten. »Wenn die Uhren [...] auf 12 zeigen«, heißt es in dem Artikel der Ruhr-Nachrichten weiter, »erheben sich an manchen elektrischen Nähmaschinen die dunkelhaarigen und schwarzäugigen Mädchen, knien auf einem neben der Arbeitsstätte entrollten Gebetsteppich nieder, verneigen sich gen Mekka und verharren mit gesenktem Kopf in stiller Andacht.« Niemand scheint Anstoß daran genommen zu haben, zumal nach fünf Minuten »die Nähmaschinen wieder ratter[te]n.«³⁴

Der – durch Wirtschaftskrise und steigende Arbeitslosigkeit motivierte – Anwerbestopp 1973 markiert eine Zäsur und gliedert die Ausstellung. Er galt für Arbeitskräfte aus den Nicht-EWG-Ländern und betraf besonders die türkischen Migrantinnen und Migranten, die mittlerweile die größte Ausländergruppe in Bochum bildeten. Viele überdachten ihre Lebensplanung, holten ihre Familienangehörigen nach und richteten sich auf einen längeren Aufenthalt in der Bundesrepublik Deutschland ein. Ein schleichender Einwanderungsprozess kam in Gang. Das Wort von den »Einwanderern wider Willen«³⁵ trifft es gut. Die allgemeine Entwicklung spiegelt sich in Bochum wider. Die Zahl der Ausländer ging

34 Ruhr-Nachrichten, 29.12.1961.

35 Karin Hunn, Geschichte der türkischen »Gastarbeiter«, S. 343. Der vielzitierte Begriff »Einwanderungsland wider Willen« stammt ursprünglich von dem Migrationsforscher Klaus J. Bade.

nicht wie beabsichtigt zurück, sondern stieg zwischen 1973 und 1974 leicht an – von 16.133 auf 16.484³⁶ –, obwohl »Hunderte von ›Gastarbeitern‹« im Juli 1974 aus Bochum abgewandert waren. Sie hatten die vom Opel-Werk angebotenen Abfindungen angenommen und Aufhebungsverträge unterzeichnet. Es waren vor allem spanische Arbeiter, die mit den Prämien einen Neubeginn in ihrer Heimat wagen wollten, und nur wenige Türken. Diese zogen zumeist den Arbeitsplatz bei Opel vor und kamen nach dem Sommerurlaub 1974 nach Bochum zurück. Dies und mehr kann in den Zeitungsartikeln auf der zweiten Litfaßsäule nachgelesen werden.³⁷ Im Zentrum nicht nur der Presse-Berichterstattung, sondern des zweiten Ausstellungsteils insgesamt steht das vom Museum Bochum initiierte Festival ›Kemnade International‹, das Ende Juni 1974 als Experiment startete, in den Folgejahren regelmäßig begangen wurde und bis heute fortexistiert.³⁸ Den organisatorischen Rahmen des Festivals setzte das Kunstmuseum, das vom Sozialamt der Stadt Bochum, dem ›Koordinierungskreis für die Betreuung der ausländischen Arbeitnehmer Hattingen‹ und dem AStA der Ruhr-Universität Bochum unterstützt wurde. Die Zuwanderer selbst sollten den Rahmen füllen und ihre Kultur präsentieren.³⁹ Vertreter der einzelnen Nationalitäten waren an der Vorbereitung und Durchführung beteiligt. Das war ein wesentlicher Unterschied zur Arbeitsweise zu Beginn der 1960er Jahre. Es scheint so, als sei die ›kulturelle Betreuung‹ der Arbeitsmigrantinnen und -migranten von deren kultureller Selbstdarstellung abgelöst worden. Dieses Angebot, das offenbar mehr auf Augenhöhe und in Kooperation mit ihnen entwickelt worden war, nahmen sie gern an. »Ausländer laden Deutsche zum Fest« titelten die Ruhr-Nachrichten am 11. Juni 1974. »Wir sind Menschen. Sie auch?« lautete selbstbewusst und provokativ der Slogan auf dem Plakat des ersten Kemnade-Festivals. Dabei sollte mehr geboten werden als Folklore und ›Küchenexotik‹. Auf Tagungen, Ausstellungen, Dokumentationen und an Informationsständen wurde die soziale Lage der Zuwanderer erörtert. Sicher nicht zufällig im Jahr eins nach dem Anwerbestopp, der den Entschluss vieler zum Bleiben zur Folge hatte, bildeten sich ›internationale Notkomitees‹. Diese setzten sich gegen Benachteiligungen zur Wehr, z.B. gegen das Kindergeldgesetz, das vorsah, dass nur nach der im Heimatland geltenden Regel Kindergeld ge-

36 Vgl. die Statistischen Jahrbücher der Stadt Bochum.

37 Die Ausstellung dokumentiert hier die Berichterstattung der beiden Bochumer Lokalzeitungen im Juni und Juli 1974.

38 Allerdings unter einem anderem Namen (Ruhr International) und an einem anderen Veranstaltungsort (Jahrhunderthalle Bochum).

39 Zum Kemnade-Festival vgl. Peter Spielmann, Kemnade International, in: ders./Marek Spielmann/Peter Kropp (Hg.), Museum als Ort der Begegnung am Beispiel des Museums Bochum 1972–1997, Brno 2010, S. 88–97.

zählt werden sollte.⁴⁰ In einer gemeinsamen Resolution im Rahmen des Kemnade-Festivals hieß es unter anderem: »Wenn man schon nach deutschem Recht Steuern berappt, möchte man die Gleichberechtigung auch auf anderem Sektor spüren«. ⁴¹ Das Fest habe »andeutungsweise« erkennen lassen, »dass man sich künftig zur Vertretung eigener Interessen daran erinnern würde, dass man als ausländischer Arbeitnehmer in der Bundesrepublik gleichermaßen betroffen ist – woher man auch kommt«. ⁴² Mit circa 12.000 Besuchern war ›Kemnade International‹ ein großer Erfolg – und wurde deshalb fortgesetzt.

Höhepunkt war ein Konzert von Maria Faranturi und Pedros Pandis mit Liedern des griechischen Komponisten Mikis Theodorakis, der als Symbolfigur des Widerstandes gegen die von 1967 bis 1974 in Griechenland herrschende Militärjunta gilt. Die Ausstellung ›Angeworben – gekommen – geblieben‹ zeigt Plakate, Schallplatten mit Konzert-Mitschnitten, Programme, Eintrittskarten, Fotos vom Kemnade-Festival und ein Interview mit dem Initiator, dem damaligen Leiter des Bochumer Kunstmuseums, Peter Spielmann.

Den Schlusspunkt und einen besonderen Blickfang der Ausstellung bildet ein Kunstwerk des griechischen Künstlers Vlassis Caniaris, der wie Theodorakis vor der Militärdiktatur ins westeuropäische Exil geflüchtet war und unter anderem in West-Berlin lebte. 1975 erregte Caniaris mit der Ausstellung ›Gastarbeiter – Fremdarbeiter‹ Aufsehen. In Berlin eröffnet, war sie anschließend in Heidelberg und schließlich, vom 7. Juni bis 27. Juli 1975, im Rahmen des zweiten Kemnade-Festivals, im Museum Bochum zu sehen. Mit den ärmlichen Materialien der Arte Povera, mit Gips, Draht und Kleiderfetzen, mit Kleinmöbeln, die aussahen wie dem Sperrmüll entnommen und es wohl auch waren, brachte Caniaris die karge und triste Situation der ›Gastarbeiter‹ zur Anschauung. Der Eindruck des »Imperfekten, Unaufgeräumten, Provisorischen« der in mehrere Environments gegliederten Ausstellung verwies auf ein Dasein »auf Abruf«. Caniaris' Titelfiguren kamen als »gesichtslose Vogelscheuchen« daher oder auch als »Kleiderständer aus Lattengestell und Gipsbewurf, denen allenfalls Maschendrahtknäuel oder Konservenbüchsen als Köpfe zwischen den Schultern wachsen.«⁴³ Eine der Installationen blieb in Bochum und ist nun Teil der Ausstellung ›Angeworben – gekommen – geblieben‹. Sie zeigt eine aus Maschendraht gefertigte kopflose Gestalt in abgetragener Kleidung vor einem Spiegel (Abb. 5).

Die ›Gastarbeiter‹-Installation, mit der Caniaris 1975 provozierte, ist heute ein historisches Objekt. Sie bildet einen seltsamen Kontrast zu den selbst-

⁴⁰ Vgl. Ruhr-Nachrichten, 23.7.1974.

⁴¹ Ruhr-Nachrichten, 1.7.1974.

⁴² Ruhr-Nachrichten, 23.7.1974.

⁴³ Vgl. Der Spiegel, 6/1975.



Abb. 5: Ausstellungsszene aus ›Gastarbeiter – Fremdarbeiter‹ von Vlassis Caniaris, 1975. Leihgabe Museum Bochum; Foto: Presse- und Informationsamt der Stadt Bochum

bewusst in die Kamera blickenden Menschen, die die Deutschen zum ›Gastarbeiter-Festival‹ einluden. Während heutige Besucher ihr relativ emotionslos begegnen, scheint das 1975 anders gewesen zu sein. Da nicht viele Migrantinnen und Migranten ins Museum kamen, lud ein ZEIT-Redakteur einige von ihnen ein. Sie reagierten unterschiedlich. Während die einen, durchaus stolz, es ›geschafft‹ zu haben, auf die schwierige Anfangszeit verwiesen (»Si, si, so war das«), waren andere empört: »Was? Diese Vogelscheuchen? Wir hatten bei unserer Ankunft bessere Kleider an.« So könne man Menschen doch nicht darstellen. »Ich kann nicht verstehen«, erregte sich eine Griechin, »dass Menschen Mülltonnen sind.« Sie habe etwas Besseres verdient, »oder nicht?« Außerdem habe sie deutsche Wohnungen »so« gesehen, keine griechischen.⁴⁴

Fazit und Ausblick

Die Ausstellung ›Gastarbeiter – Fremdarbeiter‹ verfolgte einen künstlerischen Ansatz. Vlassis Caniaris wollte das Elend der ›Gastarbeiter‹ ins Bewusstsein der bundesdeutschen Öffentlichkeit rücken. Die Dargestellten

⁴⁴ Peter Sager, »Deutsche stinken auch.« Was Gastarbeiter von einer Bochumer Ausstellung zum Thema Gastarbeiter halten, in: Zeitmagazin Nr. 32, 1.8.1975.

selbst waren eher nicht die Zielgruppe. Die Gespräche, die der ZEIT-Mitarbeiter Peter Sager im Jahr 1975 mit Arbeitsmigranten in Bochum führte, haben gezeigt, dass seine Gesprächspartner nicht viel mit den Installationen der Ausstellung anzufangen wussten. Seitdem hat sich einiges getan. War Caniaris noch ein Pionier, so ist nun ein regelrechter Boom von Migrationsausstellungen zu verzeichnen.⁴⁵ Die Migrantinnen und Migranten werden längst nicht mehr als Elendsgestalten, als ›Objekte‹, dargestellt, sondern auf Augenhöhe wahrgenommen und falls möglich in die konzeptionelle Arbeit eingebunden. Dabei sollen nicht nur die schwierigen Anfänge thematisiert, sondern Erfolgsgeschichten erzählt werden. Mittlerweile ist das Thema fest in der Museumslandschaft verankert und als Querschnittsaufgabe anerkannt.⁴⁶ Ob auch die Forderung, Migration ins kollektive Gedächtnis aufzunehmen, schon erfüllt ist und welche Konsequenzen für die ›Szenographie der Migration‹ sich daraus ergeben, hängt vermutlich vom Blickwinkel des Betrachters ab. Welche Art von Migration ist gemeint? Obwohl völlig unumstritten ist, dass Migration zur Geschichte der Menschheit gehört⁴⁷, fand bisher oft eine stillschweigende Verengung des Begriffs auf die Arbeitsmigration, die zur Einwanderung führte, statt und lag der Fokus – noch weiter verengt – auf den ›Gastarbeiterinnen‹ und ›Gastarbeitern‹, die infolge der staatlich regulierten Anwerbung nach dem Zweiten Weltkrieg in die Bundesrepublik Deutschland kamen.

Für die Ausstellung ›Bochum – das fremde und das eigene‹ wurde ein sehr breiter Ansatz gewählt. Angesprochen werden die Wanderungsbewegungen in der Ur- und Frühgeschichte, im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, die Zuwanderung im Zuge der Industrialisierung und Urbanisierung, die Zwangsmigrationen während der NS-Zeit und schließlich auch die Arbeitsmigration seit den 1950er Jahren. Dennoch bleibt vieles offen. So fehlen bisher z.B. Flucht und Vertreibung am Ende des Zweiten Weltkrieges, die jüdische Zuwanderung aus den Nachfolgestaaten der ehemaligen Sowjetunion in den 1990er Jahren, die Zuwanderung von Russlanddeutschen oder auch die aktuelle Asyl- und Flüchtlingsthematik.⁴⁸ Weitere Leerstellen ließen sich anfügen.

45 Hierzu siehe z.B. den Beitrag von Marie Toepper in diesem Heft.

46 Darauf weist z.B. der Leitfaden *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt / Handreichungen für die Museumsarbeit hin*, der im Februar 2015 vom Deutschen Museumsbund herausgegeben wurde.

47 Vgl. z.B. *Deutscher Museumsbund e.V., Leitfaden Museen, Migration und kulturelle Vielfalt*, Berlin 2015, S. 8.

48 Am Rande sei auf die temporäre Ausstellung ›Hoffnung auf Zukunft – Flüchtlinge in Bochum‹ verwiesen, die sich den Fluchtgeschichten und ersten Erfahrungen in Deutschland von 18 jungen Menschen aus zehn verschiedenen Ländern widmet. Dabei handelt es sich aber um ein eigenständiges Format. Die Ausstellung wird im Foyer-Bereich des Bochumer Zentrums für Stadtgeschichte präsentiert und ist nicht Teil von ›Bochum – das fremde und

Eine Weitung des Blicks dagegen erfolgt durch die Abteilung ›Kortum und die Welt – die Faszination des Fremden‹. Diese passt gut in das Gefüge einer Ausstellung, die nach dem Wechselspiel von fremd und eigen fragt und dabei auch unerwartete Aspekte berücksichtigt. Hier ist es die Neugier auf die Welt und ihre Bewohner, deren Beobachtung und Erforschung im 18. Jahrhundert zur ›Aneignung‹ bisher ›fremden‹ Wissens führte, das Kortum und seine Zeitgenossen dann in ihre ›eigene‹ Welt hineintrugen. Dabei setzte der Bochumer Carl Arnold Kortum sich auch mit dem kulturalistischen Blick der Europäer auseinander. Sein fiktiver Brief eines ›Hottentotten‹ an einen Europäer ist ein Beleg dafür. ›Bochum – das fremde und das eigene‹ erlaubt Quervergleiche – mit zum Teil verblüffenden Ergebnissen. Ein Beispiel: Der in den Erläuterungen zur Abteilung ›Angeworben – gekommen – geblieben‹ erwähnte Journalist, der über die »schwarzäugigen« türkischen Frauen und Mädchen berichtet, die angeblich mit dem ›Orient-Express‹ nach Deutschland gereist waren und nun in einer Textilfabrik arbeiteten, zeigt sich ebenso fasziniert vom fernen Fremden wie circa 200 Jahre früher Carl Arnold Kortum, der mit dem Zeichenstift exotische Motive festhielt. Überraschend ist dies nur auf den ersten Blick. Auf den zweiten ist das Beispiel ein Indikator für die tiefe kulturelle Verwurzelung von Perspektive.

Zu Erkenntnissen anderer Art führt die Herstellung von Bezügen zwischen den beiden Abteilungen zur Arbeitsmigration: erstens in der Zeit der Hochindustrialisierung, an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, und zweitens in den ›Wirtschaftswunderjahren‹ in der Bundesrepublik Deutschland. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer an entsprechenden Ausstellungsführungen erkennen und diskutieren Ähnlichkeiten wie Sprach- und kulturelle Probleme, Wohnungsmangel, Heimweh, Fremdheitserfahrungen und deren Kompensation sowie Unterschiede wie etwa die rechtliche Stellung in der Gesellschaft oder das zahlenmäßige Verhältnis Zuwanderer/Einheimische, das im 19. Jahrhundert ein ganz anderes war als in der jüngeren Vergangenheit und heute.⁴⁹

Die Ausstellung ›Bochum – das fremde und das eigene‹ ist nicht als geschlossene Gesamt-Erzählung angelegt, die einen Ausgangspunkt hat und auf ein Ziel zustrebt. Sie baut keine Brücken zwischen den einzelnen Einheiten – dies nicht zuletzt auch deshalb, weil sie dem Eindruck von der Zwangsläufigkeit historischer Entwicklungen vorbeugen möchte. Manche Konzepte historischer Ausstellungen folgen der Theaterdramaturgie und der Besucher bewegt sich durch die Ausstellung wie durch ein Drama mit fünf Akten. Das

das eigene‹. Sie entstand im Frühjahr 2016 in Kooperation mit einem Bildungsträger, der Qualifizierungsprogramme für Geflüchtete anbietet.

⁴⁹ Wulf Schade, der durch die Ausstellungen des Bochumer Zentrums für Stadtgeschichte führt, berichtet von solchen Erfahrungen bei Gruppenführungen, besonders dann, wenn die Teilnehmenden über Migrationserfahrungen verfügen.

Bild vom Theater lässt sich auch auf die Bochumer Ausstellung übertragen, allerdings nicht das vom klassischen (aristotelischen), sondern eher das vom epischen Theater Bert Brechts, das jede Szene für sich sieht und Erkenntnisprozesse provozieren möchte. Unter anderem geschieht dies durch den ›Verfremdungs-Effekt‹, durch den im Theater Einfühlung verhindert und kritische Distanz erzeugt werden soll. In ›Bochum – das fremde und das eigene‹ ist es z.B. die moderne Zahnbürste in der Abteilung zur Ur- und Frühgeschichte, die die Besucher stutzen lässt und – so die Hoffnung – die Sinne für die folgenden ›Szenen‹ schärft. Ähnliche Effekte erhoffen sich die Kuratoren von dem nachgestellten Raum aus dem Bochumer ›Heimatismuseum‹ in ›Fremd in der Stadt – die fremde Stadt‹, der scheinbar nicht in die Abteilung passt und nur verschwommen wahrzunehmen ist, oder auch von der Fotografie des Monumentalgemäldes aus dem Bochumer Rathaus in der Abteilung zum NS, das Hitler anstelle des ›deutschen Herkules‹ zeigt.

Auf Einfühlung wird in der Ausstellung dennoch nicht verzichtet. Die ›Migrationsobjekte‹, die Zuwanderer der ersten Generation – drei Männer und drei Frauen aus der Türkei – zur Verfügung stellten, führen zu Assoziationen und erbringen »Erinnerungsveranlassungsleistungen«.⁵⁰ Beim Betrachten des unscheinbaren Adressbuchs zum Beispiel, das Rezzan Durmaz 1968 in Österreich, ihrer ersten Station als Arbeitsmigrantin, kaufte, um die Adressen von alten Bekannten in der Türkei und neuen in Österreich und in der Bundesrepublik Deutschland darin festzuhalten⁵¹, kann der Ausstellungsbesucher/die Ausstellungsbesucherin sich gut in sie hineinversetzen und ihre Hoffnungen und Ängste (Anschluss zu finden und gleichzeitig den Kontakt mit der alten Heimat nicht zu verlieren) nachempfinden. Das Beispiel zeigt auch, dass der biographische Zugang kaum verzichtbar ist, zumal er Anknüpfungspunkte für Zeitzeugengespräche und Begegnungsprogramme bietet. So hat natürlich auch das Bochumer Zentrum für Stadtgeschichte zu ›Erzählcafés‹ und anderen Veranstaltungen eingeladen, in denen Menschen mit und ohne Migrationshintergrund verschiedener Generationen sich begegneten. In der Regel fanden sie in Kooperation mit dem interkulturellen Verein IFAK statt. Doch wäre es schade, das ›Ausstellen‹ von Migration auf den lebensgeschichtlichen Ansatz zu reduzieren.

Die Bochumer Ausstellung schafft einen besonderen Zugang zur Stadtgeschichte und lädt zu ihrer Betrachtung quasi durch die ›fremde Brille‹ ein. Dabei arbeitet sie exemplarisch. Sie wirft Schlaglichter auf einzelne Episoden

50 Die emotionale Besetzung von für die Migrationsgeschichte bedeutsamen Alltagsobjekten ist häufig thematisiert worden. Hier kann nur am Rande darauf eingegangen werden. Der Begriff »Erinnerungsveranlassungsleistung« geht auf Gottfried Korff zurück. Vgl. z.B. Gottfried Korff, Museumsdinge deponieren – exponieren, hg.v. Martina Eberspächter/Gudrun Marlene König/Bernd Tschofen, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 143.

51 Vgl. die Abbildung in Wisotzky/Wölk (Hg.), Fremd(e) im Revier!?, S. 117.

und Phänomene und versucht nicht, alles auszuleuchten. Das Konzept ist offen für Ergänzungen und Veränderungen. Am Beispiel von ›Angeworben – gekommen – geblieben‹ (2011) wurde dies erörtert. Seitdem gab es weitere Neuerungen. Die umfassendste ist die Transformation der 2010 erarbeiteten kleinen Einheit ›Fremde Feinde‹ in die große Ausstellung ›Zwischen Heimat und Front – Bochum im Ersten Weltkrieg‹. Dafür musste ›Bochum – das fremde und das eigene‹ verdichtet werden, zwei Einheiten wurden aufgelöst. Einem der Grundgedanken der Kulturhauptstadtausstellung folgend, versucht die aus ihr heraus gewachsene Ausstellung zum Ersten Weltkrieg, auch andere Perspektiven auf das Geschehen einzunehmen, z.B. die der belgischen Zivilbevölkerung. Die Kooperation mit einem Museum im belgischen Virton-Latour, in dessen Nähe im August 1914 eine große Schlacht unter Beteiligung Bochumer Soldaten tobte, machte es möglich. Die Schau zum Ersten Weltkrieg wird 2017 vorübergehend weichen, um für anderes Platz zu machen. 2018 soll sie in reduzierter Form wieder aufgebaut, um eine Einheit zur Novemberrevolution 1918 ergänzt und bis zur Ruhrbesetzung 1923 fortgesetzt werden. Auch sie – die Ruhrbesetzung – passt gut in den Rahmen von ›Bochum – das fremde und das eigene‹.

In der relativ ausführlich, doch längst nicht vollständig vorgestellten Ausstellung finden sich zahlreiche Ausgangspunkte für die begleitende und vertiefende Beschäftigung mit der sie durchziehenden Grundthematik. So könnte z.B. die Rolle der Arbeit für die Integration der Zuwanderer erörtert werden. Oder aber die in der Ursprungsversion 2010 gezeigten externen Exponate könnten ausführlicher als bisher nach ihrer Funktion als Erinnerungsorte für Migration und kulturelle Vielfalt befragt werden.

Das Potenzial von ›Bochum – das fremde und das eigene‹ ist noch nicht ausgeschöpft. Deshalb spricht vieles dafür, die zunächst ›auf Zeit‹ geplante und noch immer präsenste Ausstellung ganz ›auf Dauer‹ umzustellen. Von den Besucherinnen und Besuchern des Bochumer Zentrums für Stadtgeschichte wird sie längst als Dauerausstellung wahrgenommen. Ob sie es tatsächlich ist, bleibt oder noch werden kann, ist nicht nur eine Frage der Konzeption, sondern auch von politischen und administrativen Entscheidungen.⁵² Wichtig für den Fortbestand von ›Bochum – das fremde und das eigene‹ wäre die Beibehaltung des offenen Konzeptes, das Wandlungen nicht nur zulässt, sondern ausdrücklich fordert – trotz der Nachteile für die Ursprungs-Ausstellung. Diese hat durch die in den vergangenen sechs Jahren vorgenommenen Veränderungen ›Dellen‹ erhalten. Sie lassen sich reparieren.

52 Zum jetzigen Zeitpunkt ist z.B. nicht klar, welche personellen und sachlichen Ressourcen dem Haus in den kommenden Jahren zur Verfügung stehen werden.

Thorsten Heese

Glokalgeschichte ins Museum! Kann/muss Stadtgeschichte heute als lokale Weltgeschichte ausgestellt werden?

Stadtgeschichtliche Dauerausstellungen in Museen

Stadtgeschichtliche Dauerausstellungen in regionalgeschichtlich ausgerichteten Museen, verstanden als didaktisch aufbereitete Visualisierung von Stadtgeschichte zur Deutung städtisch geprägter Gesellschaften und ihrer geschichtlichen Identität, sind ein in der deutschen Museumsgeschichte noch relativ junges Phänomen. Sie gehen weitestgehend auf die museumsdidaktische und -pädagogische Erneuerungsbewegung der 1960er und 1970er Jahre zurück, als der ›Musentempel‹ zum ›Lernort‹ wurde.¹ Es hat sich dabei ein Typ oder Modell etabliert, das etwa grob – und jeweils regional angepasst – nach dem Schema *Gründungssiedlung, mittelalterliche Stadtwerdung, Einflüsse von Renaissance über Barock bis Aufklärung, Expansion durch Industrialisierung, Weltkriege, ›Reset‹ nach 1945* Stadtgeschichte in Szene setzt.

Kulturpolitisch ist eine solche Stadtgeschichte in Museen kompatibel, weil sie z.B. Tourist_innen, die eine Stadt besuchen und sich im Museum vor Ort einen schnellen Überblick über die lokale Geschichte verschaffen möchten, eine historische Orientierung bietet. Auch der eigenen Bevölkerung, insbesondere den örtlichen Schulklassen, können Museen über eine solche Ausstellung eine regionalgeschichtliche Identität anbieten resp. vermitteln. Solche Formen einer musealen Geschichtsdarstellung machen aus Museen in der Regel eher »Identitätsfabriken«² als historische Lernorte, weil sie gerne ferti-

1 Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe (Hg.), *Lernort contra Musentempel*, 3. Aufl. Gießen 1979; Walter Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914*, Darmstadt 1994.

2 Wolfgang Jacobmeyer, *Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Musentempel, Lernort. Die Institution Museum als didaktische Herausforderung*, in: Bernd Mütter/Bernd Schöneemann/Uwe Uffelmann (Hg.), *Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik* (Schriften zur Geschichtsdidaktik, Bd. 11), Weinheim 2000, S. 142–155; Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt a.M. u.a. 1990.

ge Antworten produzieren, anstatt Fragen zuzulassen, die dem Publikum Denkanstöße liefern und die Bildung und Weiterentwicklung historischen Bewusstseins ermöglichen.

Auch deshalb haben sich einige Museen bereits bewusst von diesem Muster abgewandt, um neue Formen der Geschichtsvermittlung zu erproben. Sie teilen die Geschichte in Themenblöcke statt in Epochen ein oder suchen nach neuen Alternativen. Kurz: In deutschen Museen scheint die ›klassische‹ stadtgeschichtliche Dauerausstellung nach einem halben Jahrhundert bereits ausgedient zu haben. Aber wie kann die ›neue Stadtgeschichte‹ im Museum künftig aussehen?

›Stadtgeschichte‹ in einer sich verändernden Gesellschaft

Museal präsentierte Stadtgeschichte sollte an den Erfordernissen der städtischen Gesellschaft ausgerichtet sein, die sie repräsentiert. Diese gesellschaftlichen Erfordernisse sind, wie die Gesellschaft selbst, jedoch nicht statisch, sondern durch Veränderung geprägt. Diesbezüglich ist festzustellen, dass sich die städtischen Gemeinschaften seit Bestehen der Bundesrepublik deutlich weiterentwickelt haben. Hier sind insbesondere die unterschiedlichen Migrationsbewegungen zu nennen, die in den vergangenen Jahrzehnten das bundesdeutsche Erscheinungsbild am Nachhaltigsten verändert haben. In der kulturellen Vielfalt der städtischen Sozialgemeinschaften mit ihren unterschiedlichen Nationalitäten und Communities sind die Prägungen einer Einwanderungsgesellschaft im Alltag deutlich ablesbar.

Wie sich im Rückblick zeigt, sind stadtgeschichtliche Museografien immer auch gesellschaftliche Seismografen. So präsentierten sich die Museen beispielsweise in den 1950/60er Jahren aufgrund der verbreiteten Vermeidung einer kritischen Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte noch weitgehend ›geschichtsfrei‹ und kaprizierten sich lieber auf eine unverfängliche, auf Ästhetik abstellende, kunst- und kulturgeschichtlich ausgerichtete Präsentation. Bewusst historisch argumentierten dagegen museale Repräsentanten wie die ostpreußischen, schlesischen etc. Heimatstuben, die durch die museale Präsentation ihren Anspruch auf die ›verlorene deutsche Heimat‹ visuell sichtbar zu halten versuchten. Mit den sozialen Veränderungen der 68er-Bewegung veränderten sich die musealen Narrative. Wie schon eingangs geschildert, ersetzte der ›Lernort‹ den ›Musentempel‹, indem nun Geschichte, gebunden an authentische Objekte, historisch-argumentativ veranschaulicht wurde. Die ›Graswurzelbewegung‹ der Geschichtswerkstätten tat ein Übriges, um neben der nach wie vor äußerst zurückhaltend behandelten NS-Geschichte weitere neue Themenfelder wie die Geschichte der Arbeiter_innen, der Alltagskultur oder der Frauengeschichte zu erschließen und museumswürdig zu machen.

Was die Realität einer multikulturellen bundesdeutschen Gesellschaft betrifft, so wird auch diesem »neuen Deutschland«³ ganz allmählich der Weg zu einer musealen Repräsentation gebahnt. Insbesondere unter den Vorzeichen von »Partizipation« und sozialer »Inklusion«⁴ wird an verschiedenen Stellen daran gearbeitet, Migrationsgesellschaft und kulturelle Vielfalt in den geschichtlichen Repräsentationen der Museen zu verankern.⁵ Vielfach fehlen dazu allerdings immer noch die konkreten Exponate, um die Geschichte dieser relativ jungen Communities angemessen in die museale Präsentation integrieren zu können.

Ist diese Entwicklung hin zu einer Visualisierung deutscher Migrationsgeschichte in deutschen Geschichtsmuseen grundsätzlich in jedem Fall zu begrüßen, so scheinen gleichwohl weitergehende Fragestellungen virulent zu sein. Es wäre zu einfach, die aktuellen Schlagworte »Migrationsgesellschaft« und »Kulturelle Vielfalt« aufzugreifen und an den bisherigen historischen Diskurs im Museum »anzudocken«. Interessanter und weit wichtiger erscheint es dagegen zu sein, die gesamte stadtgeschichtliche Repräsentation im Museum unter zeitgemäßen Fragestellungen neu anzugehen. Im Zeitalter der Globalisierung reicht der eingangs erwähnte »Kanon« als museales Identitätsangebot für die geschichtliche Basis der bundesdeutschen städtischen Gesellschaften eben nicht mehr aus, selbst wenn z.B. die Veränderungen, die die Anwerbeabkommen seit den 1950er Jahren mit sich gebracht haben, in das Konzept kritisch integriert werden. Vielmehr machen die jüngsten politischen – aber auch technischen und globalen – Veränderungen mehr als deutlich, wie nah »die Welt da draußen« mittlerweile an »die eigene Stadt« herangerückt ist.

So verdeckt »die Globalisierung« als ein nur auf die Gegenwart bezogen verstandenes Schlagwort, dass globale Strukturen bereits seit Jahrhunderten bestehen; sie gehört entmystifiziert; so wie Migration eine historische Konstante ist.⁶ Das bedeutet, dass die Geschichte auch im Zeitalter der Globalisierung danach befragt werden kann, welche Wurzeln die »globalisierte Welt« hat und was dies für unser heutiges Miteinander bedeutet. Es soll also im Folgenden darum gehen, ein neues Modell einer stadtgeschichtlichen Museografie vorzuschlagen, das den Bedürfnissen und Erfordernissen aktueller

3 Siehe exemplarisch Özkan Ezli/Gisela Staupe (Hg.), Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt, Konstanz 2014; Lesebuch zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden (8.3.–12.10.2014).

4 Jocelyn Dodd/Richard Sandell (Hg.), Including Museums. Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion, Leicester 2001; Eithne Nightingale/Richard Sandell (Hg.), Museums, Equality and Social Justice, London 2012.

5 Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit, Berlin 2015.

6 Jochen Oltmer, Globale Migration. Geschichte und Gegenwart (Schriften der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 109), Bonn 2012, S. 8.

Migrationsgesellschaften – und in diesen spielen Städte als An- und Ablaufpunkte eine zentrale Rolle – Rechnung trägt, indem es ›glokal⁷ verankerte – das heißt am konkreten Ort aufzeigbare, aber über diesen deutlich hinausweisende – Fragestellungen aufwirft und mögliche Interpretationsangebote macht. Ziel ist dabei insbesondere die Visualisierung historisch tief verankerter Phänomene von Ab- bzw. Ausgrenzung, die unbewusst bis in die Gegenwart nachwirken.

Die ›Migrationsgesellschaft‹ und ›kulturelle Vielfalt‹ ernst zu nehmen, bedeutet einen Versuch, zur Lösung anstehender gesellschaftlicher Problemstellungen der Gegenwart aus Perspektive des Museums beizutragen. Gefragt ist nicht mehr der Weg von der römischen oder fränkischen Gründung über die mittelalterliche Stadtwerdung bis zur Industrialisierung und dem ›Phoenix-aus-der-Asche‹ nach dem Naziterror, sondern die problemorientierte Museografie einer lokalen Weltgeschichte respektive globalen Stadtgeschichte.

Osnabrücker Glokalgeschichte(n)

Bei dem Konzept ›Glokalgeschichte im Museum‹, das im Folgenden konkretisiert wird, handelt es sich um einen Paradigmenwechsel der Präsentation von Stadtgeschichte in Museen. Werden damit die bisherigen Hauptthemen also obsolet? Keinesfalls; im Gegenteil. Anders als Geschichtsbücher haben historische Ausstellungen als Geschichtsnarrative aufgrund ihrer räumlichen Präsentation erweiterte Möglichkeiten, um Geschichte multiperspektivisch und mehrschichtig zu visualisieren. Das eröffnet für den Ansatz einer ›globalen Stadtgeschichte‹ entscheidende Vorteile einer Parallelpräsentation, die es erlaubt, aus der Verknüpfung verschiedener Ebenen eine neue, weitere Perspektive zu gewinnen. Es handelt sich also um eine im musealen Raum visualisierte Erzählung, die über das Bekannte hinaus neue Blickfelder erschließt.

»Sie wollen nicht ›Mohren‹ heißen«

In einer traditionellen Osnabrücker Stadtgeschichtsausstellung würden Themen wie ›Reformation‹ und ›Leinenhandel‹ jeweils einen zentralen Platz einnehmen. Sie erklären wichtige religionsgeschichtliche und wirtschaftsgeschichtliche Entwicklungen innerhalb der Stadtgeschichte. Zu ihrer Veranschaulichung würden entsprechende repräsentative Exponate gezeigt. Für die Reformation würde beispielsweise eine Taufschale aus der Zeit der Reformation als ein Leitobjekt gezeigt werden, die – z.B. neben einem Abend-

7 ›Glokalgeschichte‹ ist hier als die vor Ort sicht- und nachweisbare Geschichte transnationaler Verflechtungen zu verstehen.

mahlskelch ausgestellt – eines der beiden von der protestantischen Konfession auf fortgeführten Sakramente repräsentiert.

Zur Darstellung der wirtschaftsgeschichtlichen Bedeutung des Osnabrücker Leinenhandels könnte dagegen das Siegel der Osnabrücker Legge ausgestellt werden. Das Leinen war der Hauptwirtschaftsfaktor der Osnabrücker Region. Bis ins 19. Jahrhundert hinein war die örtliche Legge als größte nordwestdeutsche Leinenbörse Sammelpunkt für die aus Flachs hergestellte Hausleinwand. Zugleich war die Legge-Steuer die wichtigste Einnahmequelle der Stadt. Jedes im Osnabrücker Fürstbistum hergestellte Leinentuch musste zur Qualitätsschau nach Osnabrück. Für diese (Pflicht-) Beschau erhob die Stadt Gebühren, die Legge-Steuer. Das bei der Beschau aufgeprägte Legge-Siegel bestätigte dem Käufer des Stoffes gleich einem Gütesiegel dessen geprüfte Qualität.



Abb. 1: Stempel der Osnabrücker Legge. Stadtwappen (Rad) mit Umschrift »STAD.OSNABR«. Holz, gedrechselt, Metall, gegossen, Ø 4,8 cm, 1671
© Foto: Felix-Nussbaum-Haus/Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, 8910

Damit wären also zwei wichtige Aspekte der Osnabrücker Stadtgeschichte eingeführt; sie ständen allerdings – vielleicht durch eine Präsentation in getrennten Installationen oder Räumen noch befördert – unverbunden nebeneinander. Sie würden bestimmte Erkenntnisse vermitteln, allerdings weniger dazu anregen, über inhaltliche Verknüpfungen nachzudenken. Die Präsentation eines »glokal«-geschichtlichen Exponates wie der Osnabrücker »MOHREN Tauff=Predigt«⁸, einer frühneuzeitlichen Druckschrift des evangelischen Pastors und Superintendenten Johannes Ludovici, könnte dagegen eine ebensolche Verknüpfung herstellen und dadurch zu einer umfassenden Erweiterung des historischen Bewusstseins des Publikums beitragen. Hinter-

⁸ Siehe dazu »Sie wollen nicht »Mohren« heißen«, in: Virtuelles Osnabrücker Migrationsmuseum (VOM), <http://www.osnabrueck.de/vom>, VOM 29 (31.1.2016) sowie Thorsten Heese, Von Heiden, Herren und Händlern. Die Osnabrücker »Mohren Tauffe« als Grenzüberschreitung, in: Uta Fenske/Daniel Groth/Matthias Weipert (Hg.), Grenzgang – Grenzgängerinnen – Grenzgänger. Historische Perspektiven, St. Ingbert 2017, S. 155–169.

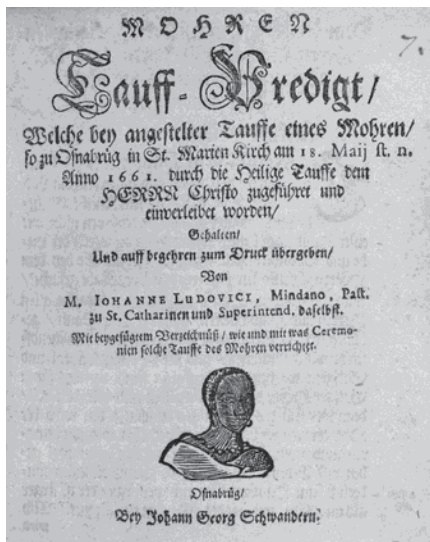


Abb. 2: »MOHREN Tauff=Predigt/ Welche bey angestelter Tauffe eines Mohren/ so zu Osnabrüg in St. Marien Kirch am 18 Maij st. n. Anno 1661 durch die Heilige Tauffe dem HERRN Christo zugeführt und einverleibet worden/ [...]« Osnabrück: Johann Georg Schwander 1661 (Titelbild). © Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Diss Jur Coll Max 526 (7)

grund der gedruckten Predigt ist die Taufe eines durch Zwang migrierten Westafrikaners am 18. Mai 1661 in der Osnabrücker Marienkirche auf den Namen Christian Gerhard Schepeler. Zum Hintergrund: 1656 kaufte sich der vormalige Osnabrücker Bürgermeister Gerhard Schepeler in Hamburg von dem westfriesischen Kaufmann Samuel Schmidt einen damals elfjährigen Sklaven. Den 1645 oder 1646 geborenen Jungen hatten holländische Soldaten an der westafrikanischen Küste, vermutlich in Guinea, während einer Patrouille am Ufer spielend aufgegriffen, verschleppt und wenig später, 1649 oder 1650, an Schmidt verkauft. Diesem hatte das Kind sieben Jahre lang als Domestik gedient, bevor er ihn in Hamburg an Schepeler verkaufte.⁹ Denkbar wäre hier ein museografisches In-Szene-Setzen eines lokalhistorischen Ereignisses – der ›Mohren-Taufe‹ von 1661 – des bislang frühesten Hinweises auf die Gegenwart eines Afrikaners in Osnabrück –, das durch seine multiperspektivische Kontextualisierung die Verknüpfung der Geschichte Osnabrücks mit globalgeschichtlichen Prozessen veranschaulicht.

Im Kontext der Wirtschaftsgeschichte würde hier zur Darstellung kommen, dass das Leinen nicht nur ein für die Prosperität des Osnabrücker Raumes zentrales Handelsgut war, sondern dass es sich dabei um den Haupthandelsartikel für den Überseehandel handelte. In England und Ame-

⁹ Johannes Ludovici, »MOHREN Tauff=Predigt/ Welche bey angestelter Tauffe eines Mohren/ so zu Osnabrüg in St. Marien Kirch am 18 Maij st. n. Anno 1661 durch die Heilige Tauffe dem HERRN Christo zugeführt und einverleibet worden/ [...]« Osnabrück: Johann Georg Schwander 1661, S. 7f.

rika stand das Osnabrücker ›Waren Siegel‹ für höchste Qualität. In Südamerika wurde ›Osnabrücker Leinen‹ wegen seiner Tropenfestigkeit geschätzt. Das Tuch gelangte über Holland, England und Spanien nach Nord-, Mittel- und Südamerika sowie in die Karibik. Osnabrück partizipierte demnach am globalen System des frühkapitalistischen Dreieckshandels zwischen Europa, Afrika und Amerika, der zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert blühte. Europäische Tauschprodukte gingen nach Afrika; afrikanische Arbeitssklaven wurden für die Plantagenarbeit nach Amerika transportiert; und die Pflanzungserzeugnisse wurden wiederum nach Europa verschifft. Auf eben diesen Plantagen in der Karibik war das Osnabrücker Leinen als günstiger, strapazierfähiger Stoff begehrt für die Herstellung der leichten Kleidung der Sklavenarbeiter.¹⁰ Die Osnabrücker Region profitierte demnach unmittelbar von den Effekten der Handels- und Wirtschaftsprozesse auf – nur räumlich – fernen Märkten sowie von extrem asymmetrischen Machtverhältnissen, die es erlaubten, dieses gesamte System auf Sklavenarbeit zu gründen.

Hier kommt zum Tragen, dass sich lokale bis regionale Wirtschaftsprozesse nicht abgekoppelt von überregionalen Entwicklungen darstellen und verstehen lassen. »Erst eine Perspektive, die das kontinentale Hinterland ebenso einbezieht wie den atlantischen Raum, kann zeigen, wie sehr die mitteleuropäische Proto-Industrialisierung nur durch eine fortgeschrittene und komplexe internationale und interkontinentale Konkurrenz und Arbeitsteilung ermöglicht wurde.«¹¹ Auf Osnabrück bezogen heißt das: Die Sklaverei als System extremer Ausbeutung steigerte die Nachfrage nach Osnabrücker Leinen und sorgte dadurch für Arbeit in der Osnabrücker Region. Mittelfristig schuf eine solche stabile Warenproduktion in den breiteren Schichten Kaufkraft für Konsum von Kolonialwaren. Der ›Plantagenkomplex‹ mit seiner Wechselwirkung zwischen Produktion und Konsum gewann eine Breitendynamik, die aufgrund des Ausblendens der größeren globalen Zusammenhänge meist nicht mehr unmittelbar mit der Sklaverei in Verbindung gebracht wird.¹² Hier würde also museal zum Ausdruck gebracht werden müssen, dass Lokalgeschichte in Deutschland wie in Europa allerspätestens seit dem 18. Jahrhundert immer auch »eine Verflechtungsgeschichte, eine globale, koloniale Geschichte der Versklavung«¹³ ist.

10 Klaus Weber, »Krauts« und »true born Osnabrughs«. Ländliche Leinenweberei, früher Welthandel und Kaufmannsmigration im atlantischen Raum vom 17. bis 19. Jahrhundert, in: *IMIS-Beiträge*, 29. 2006, S. 37–69, hier S. 66, Anm. 94.

11 Ebd., S. 69.

12 Heike Raphael-Hernandez, Deutsche Verwicklungen in den transatlantischen Sklavenhandel, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)*, 65. 2015, H. 50/51, S. 35–40, hier S. 37.

13 Paula von Gleich/Samira Spatzek, Meine Stadt und Versklavung? Jugendliche auf Spurensuche in Bremen, in: *APuZ*, 65. 2015, H. 50/51, S. 41–46, hier S. 46.

Wie gelangen wir nun museografisch vom Osnabrücker Leinen zur ›Mohren-Taufe‹ von 1661? Die Präsentation jener damals als »true born Osnabrugh« oder »Osnabrücker Hosen« weitläufig bekannten ›Jeans der Frühen Neuzeit‹ ist die Folie, auf der die auf dem Dreieckshandel fußende Verknüpfung von Sklavenhandel und Osnabrücker Leinenhandel aufscheint. In dieser Spiegelung entsteht ein gedanklicher Bogen zum ›Osnabrücker Mohren‹. Auch sein Weg von Westafrika nach Osnabrück ist ein Beispiel für die frühneuzeitlichen Mechanismen der damaligen global wirksamen Macht- und Handelsstrukturen auf lokalgeschichtlicher Ebene. Eben diese Mechanismen sorgten dafür, dass Menschen wie der Hauptakteur in Ludovicis »Mohren Tauff=Predigt« gegen ihren Willen gefangen, versklavt und verschleppt wurden, also Opfer von Zwangsmigration und Menschenhandel waren. Genau dies war auch Christian Gerhard Schepeler widerfahren.

Wie wird dagegen die Religionsgeschichte in diesem Zusammenhang verortet? Das Ereignis der Osnabrücker ›Mohren-Taufe‹ würde am Ende des konfessionellen Zeitalters stehen, das in Osnabrück vom Auftauchen des ersten protestantischen Predigers (1521) über die Einführung einer evangelischen Kirchenordnung (1543) und über wechselvolle Jahre in der Zeit der Religionskriege bis zu den Regelungen des Westfälischen Friedens und deren Ausführungsbestimmungen (1648/50) reicht. Darin wurde als Kompromiss für das bikonfessionell geprägte Osnabrücker Hochstift festgelegt, dass fortan einem vom Domkapitel gewählten katholischen Bischof als Landesherrn des geistlichen Fürstentums künftig nach dessen Tod immer ein protestantischer Landesherr zu folgen hatte. Diese ›successio alternativa‹ regelte – neben anderem – das konfessionelle Nebeneinander von Protestant_innen und Katholik_innen in Osnabrück.¹⁴ Die ›Mohren-Taufe‹ von 1661 ist in diesem Kontext von besonderem Interesse, weil sie, als Großereignis gezielt inszeniert, ein Zeichen für das zurückgewonnene Selbstbewusstsein der protestantischen Fraktion in der Stadt ist. Während des Dreißigjährigen Krieges war die ›evangelische Sache‹ durch die von den beiden katholischen Bischöfen Eitel Friedrich von Hohenzollern und Franz Wilhelm von Wartenberg massiv betriebene Rekatholisierung kräftig unter Druck geraten. Die protestantischen Prediger waren aus der Stadt gewiesen, die Wahl des evangelisch geprägten Stadtrates beeinflusst und vorübergehend eine katholische Universität¹⁵ gegründet worden. Erst mit der militärischen Besetzung der Stadt

¹⁴ Siehe dazu im Detail Karl-Georg Kaster/Gerd Steinwascher (Hg.), 450 Jahre Reformation in Osnabrück (Osnabrücker Kulturdenkmäler, Bd. 6), Bramsche 1993; Gerd Steinwascher, Osnabrück und der Westfälische Frieden (Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 42), Osnabrück 2000; Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hg.), 1648 – Krieg und Frieden in Europa, München 1998.

¹⁵ Die Universität wurde kurz nach der Besetzung Osnabrücks durch die Schweden wieder aufgelöst; Christian Riepe, Geschichte der Universität Osnabrück, 2. Aufl. Osnabrück 1965;

durch die protestantischen schwedischen Truppen im Jahre 1633 war dieser Prozess unterbrochen und rückgängig gemacht worden.

Das Außergewöhnliche der Taufe vom 18. Mai 1661 zeigt sich bereits anhand der Gästeliste. Es handelt sich gewissermaßen um ein protestantisches ›who is who‹¹⁶, das morgens um 7 Uhr auf dem Weg zum Taufgottesdienst in einer regelrechten Prozession vom Wohnhaus Schepelers in der Großen Straße¹⁷ durch die Stadt bis zur Marienkirche zog; »vorn an« ging »der Mohr mit blossem Haupte«. Auch die vornehmen Taufpaten belegen den hochhoffiziellen Charakter der Veranstaltung.¹⁸ Ebenso ragt die Wahl des ausführenden Predigers besonders heraus, da die Taufe mit Magister Johannes Ludovici vom Osnabrücker Superintendenten persönlich durchgeführt wurde. In seiner Niederschrift bestätigte dieser selbst den außergewöhnlichen Charakter des Ereignisses: Das »exempel der bekehrung eines Mohren«¹⁹ ist ein Ereignis, das »an diesem Orte wol etwas newes, und bey Menschen=dencken in dieser Stadt nicht geschehen noch gesehen.«²⁰ All das zusammengenommen war weit mehr als eine gewöhnliche Taufe, sondern vielmehr eine protestantische Machtdemonstration.

Museografisch ließe sich an dieser Stelle auch religionsgeschichtlich das – an diesem Beispiel historisch belegte – protestantische Taufritual rekonstruieren, um damit exemplarisch frühneuzeitliche sowie reformatorische Glaubensvorstellungen zu visualisieren.²¹ Nach gehaltener Predigt und vor der eigentlichen Taufe wurde »der Mohr auß dem Catechismo verhöret«; es wurde also geprüft, ob die vorangegangene christliche Erziehung den gewünschten Erfolg erzielt hatte und der Täufling würdig war, in die Gemeinde aufgenommen zu werden. Dazu musste der zu Examinierende sieben Fragen beantworten:

- »1. Bis[t du] ein Sünder? Antw[ort:] Ja.
2. Woher Weiß[t du] das? Antw[ort:] Aus den 10 Gebotten, die ich nicht gehalten.
3. Sind dir deine Sünden auch leid? Antw[ort:] Ja.
4. Wessen getröstes[t du] dich wider deine Sünde? Antw[ort:] Meines L[ieben] HErrn Jesu Christi.

Wendelin Zimmer, *Turbulente Zeiten. Ein Lesebuch zur Geschichte der Universität Osnabrück*, Osnabrück 1999, S. 12, 205.

16 Ludovici, MOHREN Tauff=Predigt, S. 30f.

17 Schepeler bewohnte das Haus Große Straße Nr. 53; C[arl] Stüve, *Briefe des Osnabrückischen Bürgermeisters G. Schepeler aus Münster im Jahre 1647*, in: OM, 15. 1890, S. 303–339, hier S. 308.

18 Ludovici, MOHREN Tauff=Predigt, S. 32.

19 Ebd., S. 7.

20 Ebd., S. 8.

21 Die Rolle der Taufe als Sakrament, Katechismus, Bedeutung der Predigt als Verkündung des Wortes Gottes, Gesang etc.

5. Wer ist Christus? [Antwort:] Gottes und Marien Sohn, wahrer Gott und Mensch.

6. Was hat denn Christus gethan, daß du dich seiner tröstest?

Antw[ort:] Er ist für mich gestorben, und am dritten Tage wieder auf-
erstanden von den Todten.

7. Wieviel sind Götter? Antw[ort:] Nur einer, aber drey Personen, Gott
Vater, Sohn und Heil[iger] Geist.«

»Nach beschehener [V]erhörung« wurde mit dem Psalm »Christ unser Herr zum Jordan kam« ein typisches Tauflied angestimmt »und biß zum Ende ganz ausgesungen«. Daraufhin wurde »zur Tauffe geschritten«. Die Paten wurden gebeten, »dem Knaben einen Christlichen Nahmen [zu] geben«, woraufhin dem Superintendenten signalisiert wurde, jener solle fortan Christian Gerhard heißen. Auf einem Tisch, der »mit einem schönen weissen Teppich gedeckt, und mit Kräutern und Blumen gezieret« war, stand »eine silberne Schale mit Wasser«. Mit dieser Taufschale vollzog Ludovici nun die Taufe »nach der in unserer Kirchen=Ordnung vorgeschriebenen Formul, und der Mohr vor dem Tische stehend ward getauffet im Nahmen Gottes des Vaters, des Sohns, und des Heiligen Geistes.« Danach wurde als »Danck=Psalm« das Kirchenlied »Nun lobe meine Seele dem Herren« sowie »eine Collect vor dem Altar gesungen, und der Segen gesprochen, und damit dieser Actus und Tauffhandlung beschlossen.«²² Was die Auswahl von Exponaten betrifft, würde in diesem Falle eine um 1661 benutzte silberne Taufschale ausgestellt werden, z.B. ein entsprechendes, aus der Marienkirche stammendes Exemplar (Abb. 3).²³

Durch die museale Inszenierung dieser Taufe kann neben der religionsgeschichtlichen noch eine gesellschaftsgeschichtliche Ebene in die visuelle Narration der Ausstellung eingefügt werden: die Darstellung von sozialen Aushandlungsprozessen, verdeutlicht durch die in politischen Regelungen festgelegte resp. erzwungene alltägliche Duldung verschiedener konfessioneller Gruppierungen in der Stadt nach Abschluss einer historischen Phase, in der diese Konflikte kriegerisch ausgetragen wurden. Mit der Einordnung des Ereignisses in die Austragung der Konflikte des konfessionellen Zeitalters auf Osnabrücker Ebene wird allerdings noch nicht die globale Ebene erreicht. Dies geschieht über die Rolle der christlichen Mission im Rahmen der europäischen Expansion nach 1492, der Geburtsstunde des modernen Rassismus. Die noch von der alten Kirche eingeleiteten Zwangschristianisierungen durch die europäischen Kolonialmächte in der Neuzeit, beispielsweise durch die Spanier in Südamerika, wurden auch von der protestantischen Seite

²² Ludovici, MOHREN Tauff=Predigt, S. 8.

²³ Walter Borchers, Goldschmiedearbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts in Osnabrücker Kirchen (Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 8), Osnabrück 1966, S. 186f.



Abb. 3: Taufschale aus der Osnabrücker Marienkirche. Eine ähnliche wurde vermutlich bei der Taufe von Christian Gerhard Schepeler benutzt.

Osnabrücker Meister JG (vermutlich Johann Gerhard Lengerke, 1722–1757 nachgewiesen) Silber, getrieben, graviert, am oberen Rand eingravierte Inschrift »A: M: Lengerken. W. D. Schwenders 1734.«

© Sankt Mariengemeinde Osnabrück

entsprechend betrieben. Religion als zentrales gesellschaftliches Ordnungselement blieb nach Beendigung der Religionskriege ein historisch fortwirkender Faktor. Für die Begegnung mit der Welt außerhalb Europas galt: Wer kein Christ ist, ist kein gleichwertiger Mensch. In diesem Kontext ist auch »das Bad der widergeburt, die H[eilige] Tauffe« für die Osnabrücker Akteure das »ordentliche Mittel zur Seligkeit«²⁴ des »Knaben auß Mohrenland«.²⁵

Museumsdidaktisch tut sich hier eine nicht nur interessante, sondern für die gegenwartsbezogene Ausbildung historischen Bewusstseins wichtige Fragestellung der Perspektivität auf. Was aus Sicht der protestantischen Akteure Schepeler und Ludovici in Osnabrück ein »[E]xempel der bekehrung eines Mohren« und damit ein »löblich[es] Werck der christlichen Liebe« ist, das sie »diesem armen frembden Knaben erweisen«, weil sie »den Sünder bekehret von dem jrthum seines weg« und dadurch »eine Seele vom Todt errettet«²⁶ haben, bekommt aus der Perspektive des verschleppten jungen Afrikaners eine ganz andere Dimension. Die durchgeführte Taufe ist ein Akt der Herrschaftsausübung. Der christliche Name »Christian Gerhard« ist eine neue, die ursprüngliche Identität überschreibende Codierung, die – in der

²⁴ Ludovici, MOHREN Tauff=Predigt, S. 32f.

²⁵ Ebd., S. 23.

²⁶ Ebd., S. 7f.

Wahl der Vornamen deutlich sichtbar – ein spirituelles wie weltliches Herrschaftsverhältnis festschreibt. Daran ändert auch grundsätzlich nicht, dass Christian Gerhard nach der Taufe »von seinem Herrn ohn einiges Entgelt frey gegeben«²⁷ wurde. Dies war weder ein Signal aufblühender Toleranz oder gar eines bewussten Kampfes gegen Unfreiheit und Sklaverei. Der Osnabrücker ›Mohr‹ bleibt hier immer noch Objekt der Handlung und ist kein frei agierendes Subjekt. Die »color hierarchy«²⁸ wird dadurch nicht aufgehoben. Gleichwohl bietet sich hier die Möglichkeit zur Diskussion und Vergegenwärtigung von gesellschaftspolitischen Aushandlungsprozessen und über die Rolle der daran Beteiligten.²⁹ Es ist aus schriftlichen Hinterlassenschaften unterschiedlicher betroffener Personen bekannt, dass erfahrene Privilegien wie diese »die Erfahrung des exotischen ›Andersseins‹, unter dem diese Menschen ein Leben lang zu leiden hatten, nicht aufwiegen konnten.«³⁰

Dazu gilt es, den zeitgenössischen geistesgeschichtlichen Hintergrund zu veranschaulichen. Die Osnabrücker Taufe von Christian Gerhard Schepeler wird gemäß der zeitgenössischen religionsgeschichtlichen Literatur ausdrücklich als Missionserfolg ›in Afrika‹ gefeiert und kontextualisiert. Im Kapitel »Von Ausbreitung der christl[ichen] Religion« der »ACTA HISTORICO-ECCLESIASTICA, Oder Gesammlete Nachrichten von den neuesten Kirchen=Geschichten« von 1744 erwähnt der evangelische Autor die Osnabrücker Taufe als eines von drei Beispielen »von eben so viel Schwarzen aus Guinea [...], welche im vorigen Jahrhundert in der evangelischen Kirche an der unterschiedlichen Orten getauft worden.«³¹ Folgt man der Logik des Autors, so war in Guinea ›höchste Eile‹ geboten, um die Seelen der dort Lebenden zu retten, da sie an den Teufel glaubten: »Zwar wollen die Inwohner von Guinea sonst keine Mohren heissen, sondern Nigriten, von dem schwarzen Fluß Nigro, welcher das ganze Land durchläuft, [...]. Jedoch heissen sie

27 Theodor Röling, Osnabrücksche Kirchen=Historie, darinnen die wunderbaren Schickungen GOttes über die evangelische Kirche zu Osnabrück erzehlet werden, Frankfurt a.M./Leipzig 1755, S. 199.

28 Raphael-Hernandez, Sklavenhandel, S. 38.

29 So lassen sich auch interessante Gegenbeispiele einbringen und die daraus resultierenden Handlungsspielräume aufzeigen. Herrnhuter Missionare versuchten z.B. im 18. Jahrhundert auf der Karibikinsel St. Thomas, Sklaven gemäß der neutestamentarisch gebotenen Gleichheit aller Brüder und Schwestern entsprechend gleich zu behandeln; allerdings beugten sie sich langfristig doch den Interessen der Plantagenbesitzer; Raphael-Hernandez, Sklavenhandel, S. 38f. Zu denken wäre ferner an liberale Denkansätze wie die von Adam Smith (1723–1790), Edmund Burke (1729–1797) oder Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, Marquis de Condorcet (1743–1794).

30 Raphael-Hernandez, Sklavenhandel, S. 40.

31 ACTA HISTORICO-ECCLESIASTICA, Oder Gesammlete Nachrichten von den neuesten Kirchen=Geschichten. Sr. Kön. Pohnl. Und Churfürstl. Sächs. Allergn. Privilegio und unter Censur des Fürstl. Sachs. Weimar. Oberconsistorii, Bd. 8, 43.–48. Teil nebst Anhang, Weimar 1744, S. 633; die Erwähnung der Osnabrücker Taufe von 1661 ebd., S. 634.

recht und billig Mohren, theils wegen ihrer schwarzen Leibfarbe, theils wegen ihres Gözen Fetisso [= Fetisch; TH], worunter wohl niemand anders als der leidige Satan versteckt liegt, welcher diesen Heiden öfters in Gestalt eines schwarzen Hundes, oder auch eines kleinen schwarzen Männleins erscheinen soll.«³² Neben der ›diabolischen Feldforschung‹ selbst ist an dieser Beschreibung besonders interessant, dass der Standpunkt der »Inwohner von Guinea«, sie hießen nach ihrem Fluss »Nigriten« und nicht »Mohren«, von dem Europäer nicht akzeptiert, sondern durch seine eigene Interpretation ›überschrieben‹ und damit ›besetzt‹ wird.

Auch die 1603 veröffentlichten Reiseberichte, auf die sich der Autor der »ACTA HISTORICO-ECCLESIASTICA« bezieht³³, liefern ein bezeichnendes Bild vom Auftreten der Europäer in Afrika. Dort erscheinen die Afrikaner als kindliche, d.h. nicht ernst zu nehmende Kreaturen. Und die Europäer ließen sie dies offensichtlich auch spüren: So wird über die besagten »Nigriten« berichtet, wie »die Niederländer ihrer oft gespottet, und sie mit ihrem kindischen, ja viel mehr närrischen Gauckelwerck und Affenspiel [gemeint sind ihre religiösen Rituale; TH], bißweilen verhöhnet und verlacht haben. Derhalben schämen sie sich in Gegenwart der Niderländer mehr ein Fetisso zu machen«, also ihre religiösen Kulte offen zu zelebrieren. In den Augen der Europäer war es daher ein ›Akt der Güte‹, ihnen im Wege der Taufe ›göttlichen Beistand‹ zu verschaffen, denn sie wünschten ihnen, »daß ihnen Gott der Allmächtige die Augen ein mal öffnen, und ihren Verstandt erleuchten wollte, damit sie auß dieser Abgötterey und Finsternüß, zum Erkenntnüß deß Liechts, und wahren Glaubens möchten gebracht werden, weil ihnen sonst nit viel mangelt, als ein wahres Erkenntnüß Gottes, und seines heyligen göttlichen Worts.«³⁴

Das geschilderte Menschenbild vom ›Mohren‹, das in jener Phase noch stark religiös konnotiert ist, lässt sich in späteren Kontexten, etwa in der Phase des Kolonialimperialismus, in seiner rassistischen Ausprägung weiterverfolgen. Auch dort ist die Verknüpfung von mikrohistorischer und makrohistorischer Perspektive für Osnabrück gegeben.³⁵

³² Ebd., S. 632f.

³³ Johann Theodor von Bry/Johann Israel von Bry (Hg.), Warhafftige Historische Beschreibung deß gewaltigen Goltreichen Königreichs Guinea [...], Frankfurt a.M. 1603, Kap. 20 u. 21, S. 42–49.

³⁴ Ebd., S. 46.

³⁵ Thorsten Heese, Das koloniale Osnabrück, in: Ulrich van der Heyden/Joachim Zeller (Hg.), Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland, Erfurt 2008, S. 40–47; ders., Das erweiterte Warenangebot. Überseebeziehungen und Kolonialwarenhandel, in: Michael Haverkamp/Hans-Jürgen Teuteberg (Hg.), Unterm Strich – Von der Winkelkrämerrei zum E-commerce, Bramsche 2000, S. 157–179; ders., »... Und über ferner Gauen lichter Pracht soll segentrauschend Deutschlands Banner wehen.« Kolonialismus und Bewußtseinsbildung in Osnabrück, in: OM, 101. 1996, S. 197–261.

»Der Italiener liebt nun mal seinen Heimattrunk«

Die Geschichte von Kolonialismus und Kolonialimperialismus in ihren unterschiedlichen Facetten ist ein sehr plausibles, aber bei Weitem nicht das einzige historische Phänomen, das sich für glokale Museumsnarrationen eignet. Grenzübertritte, Fremdbegegnungen usw. kommen auch in anderen Epochen vor und können museal zur Diskussion gestellt werden. Da ist z.B. die Geschichte der mittelalterlichen jüdischen Gemeinden. In Osnabrück lässt sich anhand dieser Geschichte, die vom 13. bis ins beginnende 15. Jahrhundert reicht, sehr deutlich aufzeigen, wie die Bevölkerung vor Ort auf die vom Bischof gerufenen, neu hinzuziehenden Menschen reagierte und welche Alltagskonflikte daraus entstanden. Auch museal lässt sich dies entsprechend umsetzen, z.B. durch Aktenstücke wie den sogenannten Judeneid³⁶ oder auch über die christliche Ikonografie des Brautportals der Marienkirche³⁷, deren Bildsprache des frühen 14. Jahrhunderts der ›synagoga‹ als Repräsentantin des Judentums in Abgrenzung zur ›ecclesia‹ zeitgleich zum Kontext der Pest und den damit verbundenen Pogromen an der jüdischen Bevölkerung durch die Augenbinde als Symbol der Blindheit sowie ihre Zuordnung zu den »törrichten Jungfrauen« eine negative Rolle zuweist.³⁸

Ferner könnte die zeitgeschichtliche Phase der Anwerbung von ausländischen Arbeitskräften in den 1950er bis 1970er Jahren thematisiert werden. Als zunächst unscheinbares, aber glokalgeschichtlich interessantes Exponat könnte eine Chiantiflasche zur Veranschaulichung von wechselseitiger kultureller Beeinflussung durch Migrationsprozesse ausgestellt werden. Von einem der ersten ›Gastarbeiter‹ in Osnabrück, dem aus dem nordwestlich von Rom am Lago di Bolzena gelegenen Dorf Gradoli stammenden Filipo Ercolani, existiert eine Aufnahme, die ihn bei seiner Ankunft in Osnabrück im Oktober 1959 mit Koffer und Chiantiflasche an der Bahnsteigsperrle des Bahnhofes zeigt.³⁹ Aufschlussreich ist hier z.B. der Kontext, in dem das Foto Ercolanis, der von dem Osnabrücker Autobauer Wilhelm Karmann GmbH beschäftigt wurde, verwendet worden ist. Es wurde im Dezember 1959 in der betriebseigenen Zeitschrift ›Karmann-Post‹ veröffentlicht.⁴⁰ Mit seiner Bild-

36 Sog. Alter Judeneid, Pergament, um 1300, Niedersächsisches Landesarchiv, Standort Osnabrück, Dep. 3 a 1 III, Nr. 44. – Die Eidesformel gehört zu den ältesten Schriftstücken der Osnabrücker Geschichte. Wollte sich ein Jude gegen eine Anschuldigung wehren, konnte er durch den Eidesschwur seine Unschuld beweisen. Die darin formulierten göttlichen Strafen, die ihm bei einem Meineid angedroht wurden, bezeugen das große Misstrauen, das die Osnabrücker Bürgerschaft den Juden entgegenbrachte.

37 Brautportal der Marienkirche, Sandstein, Anfang 14. Jahrhundert, Felix-Nussbaum-Haus/Kulturgeschichtliches Museums Osnabrück (KMO), 6950.

38 Engelbert Kirschbaum (Hg.), LCI. Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom u.a. 1968–1976, Nachdruck 1994, Bd. 1, S. 570–579 u. Bd. 4, S. 231.

39 KMO, A 5470.

40 Firma Wilhelm Karmann GmbH Osnabrück (Hg.), Karmann-Post 1959, H. 13, S. 10.

unterschrift »Die Chiantiflasche muß mit dabei sein.«⁴¹ versuchte der Redakteur der Betriebszeitschrift offenbar, der Szene eine gewisse journalistische Lockerheit zu verleihen, dabei das zeittypische Klischee des ›lebensfrohen Südländers‹ bedienend. Gesteigert wurde diese stereotype Vorstellung noch in der Unterschrift, die dem Foto 1961 bei einer späteren Veröffentlichung beigegeben wurde: »Durch die Sperre mit einer bauchigen Flasche Chianti-Wein. Der Italiener liebt nun mal seinen Heimattrunk.«⁴²

Im ›Forum Migration‹, der museumspädagogischen Werkstatt des Museums zur Osnabrücker Migrationsgeschichte, konnte im Gespräch mit der Familie Ercolani der nähere Hintergrund zu der konkreten Chiantiflasche geklärt werden. Diese hatten ihm die Eltern mit auf die Reise gegeben. Mit ihr verband sich somit ein Stück Vertrautheit, das Filippo Ercolani mit nach Deutschland brachte, um mit der bevorstehenden langen Trennung von der Familie und der gewohnten Umgebung besser zurechtzukommen. Beide zitierten Osnabrücker Redakteure konnten damals nicht ahnen, dass die Chiantiflasche mit ihrem Korbgeflecht in den zahlreichen italienischen Restaurants und Pizzerien, die in der Folge der durch das deutsch-italienische Anwerbeabkommen nach Westdeutschland ziehenden italienischen Menschen entstanden, als weit verbreitete Dekoration einmal zu einem Symbol des italienisch-deutschen Kulturtransfers werden sollte.⁴³

Globale Agenda statt lokaler Identitätsstiftung

Wie in den ausgeführten Beispielen zur Osnabrücker Geschichte dargelegt, öffnet der Rahmen einer globalen Geschichtsnarration im Museum über die reine Präsentation eines bestimmten interessanten historischen Objektes oder Ereignisses hinaus differenzierte, multiperspektivische Interpretationsräume zur Ausbildung eines zukunftsdienlichen – weil breiter gefassten – historischen Bewusstseins. In ihrem Kontext lassen sich über Jahrhunderte tradierte, hierarchisch determinierte Machtverhältnisse mitsamt dem daraus resultierenden Menschenbild darstellen. Warum diese Akzentsetzung in einer stadtgeschichtlichen Ausstellung? Um in einer sich öffnenden Gesellschaft in einer globalisierten Welt humane Handlungsoptionen entwickeln zu können, müssen historische Voraussetzungen, die diesem Ansinnen entgegenstehen könnten, zunächst geklärt und offengelegt werden. Dies ist insbesondere

41 Die ganze Bildunterschrift lautet: »Am nächtlichen Hauptbahnhof: Der erste Italiener geht durch die Sperre ... Die Chiantiflasche muß mit dabei sein.«; ebd.

42 Wes.: Ausländer in unseren Betrieben, in: Osnabrücker Tageblatt, 25.3.1961, S. 3.

43 Maren Möhring, Fremdes Essen. Die Geschichte der ausländischen Gastronomie in der Bundesrepublik Deutschland, München 2012, S. 253–258; Thorsten Heese, Museum 2.0 und Migration – Das »Virtuelle Osnabrücker Migrationsmuseum« als Instrument partizipativer Museumsarbeit, in: Jahrbuch für Politik und Geschichte, 4. 2013, S. 45–66, hier S. 56–58.

auch eine Frage der Selbsterkenntnis. Das Verhältnis zu sich selbst spiegelt sich im Verhältnis zum Anderen. »Der Andere, das ist Differenz und Ähnlichkeit in einem.«⁴⁴

Die Veranschaulichung über weite Zeiträume wirkender Tradierungen im kulturellen Bildgedächtnis ermöglicht es, durch die globale Ausstellung ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass – und wie – historische Prägungen unbewusst und unterschwellig bis in die Gegenwart nachwirken. Diese Bewusstmachung ist relevant in einer veränderten Gegenwart, in der sich das ›Gesicht‹ der Gesellschaft durch Globalisierungsprozesse und die damit einhergehenden Migrationsprozesse auch äußerlich verändert hat und weiterhin verändern wird. Der ›Mohr‹ ist zwar Geschichte, aber die mit ihm verbundenen hierarchisch-rassistischen Konnotationen wirken fort – z.B. in Form von Kaffee- oder Schokoladenwerbung, in Form von Blicken, in Form von Vorurteilen, in Form mangelnder Sensibilität.

Warum eignet sich gerade das Museum für einen solchen Dialog? Museen sind öffentliche Räume, die aufgrund ihrer wissenschaftlichen Verankerung eine besondere Reputation genießen. Sie eignen sich aufgrund ihrer allgemeinen Akzeptanz als ›ernsthafte Orte‹ gut für eine Beteiligung an grundsätzlichen gesellschaftlichen Debatten. Auch als ›Orte der Ordnung‹ liefern sie in Zeiten, in denen die Wahrnehmung, dass sich Grenzen aufzulösen scheinen, zunimmt, schon äußerlich eine Form von Sicherheit, die es erlaubt, sich ›auf gefühltem sicherem Terrain‹ über gesellschaftliche Entwicklungen auszutauschen. Zudem sind in Museen Differenzerfahrungen konstitutiv. Als ›Orte des Befremdens‹⁴⁵ sind sie durch ihre räumlich-visuellen Darstellungsmöglichkeiten auf besondere Art dazu prädestiniert, in modernen Einwanderungsgesellschaften, in denen Fremdbegegnungen zunehmend eine Rolle spielen, neutrale Reflexionsräume für gesellschaftliche Aushandlungsprozesse und die Ausbildung neuer Identitäten zu öffnen.

Museologisch betrachtet, erzeugt die Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne in Museum und Ausstellung – verankert im historischen Exponat, dessen ›ferne‹, unsichtbare Geschichte in der Ausstellung in die ›nahe‹, sichtbare Gegenwart hineinragt – eine »Konträrfaszination des Authentischen«⁴⁶, eine konkrete Spannung. Diese mitunter befremdliche Spannung zwischen Expo-

44 Achille Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, Berlin 2014, S. 324.

45 Thorsten Heese, *Außerschulische Lernorte im Geschichtsunterricht: Das Museum*, in: Bärbel Kuhn u.a. (Hg.), *Geschichte erfahren im Museum (Historica et Didactica, Bd. 6)*, St. Ingbert 2014, S. 13–21, hier S. 14.

46 Das historische Museum erlaubt »die Konträrfaszination des Authentischen, welche von Dingen ausgeht, die uns historisch fern und fremd, aber räumlich nahe sind.« Gottfried Korff, *Zur Eigenart der Museumsdinge* (1992), in: ders., *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, hg.v. Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen, Köln u.a. 2002, S. 140–145, hier S. 141f.

nat und Publikum erzeugt eine Verstehensprozesse anstoßende Neugierde.⁴⁷ In seiner Definition vom Museum als »Schule des Befremdens« hat Peter Sloterdijk diese kreative Alteritätserfahrung philosophisch hergeleitet: »Erst ein umfassendes Befremden über die Welt als Was und Daß kann das Selbstgespräch der Seele in Gang setzen.«⁴⁸ Die xenologische Funktion des Museums ist zum einen objektbezogen. Sie besteht darin, das ferne Geschichtliche in seiner Fremdheit zugänglich zu machen. Indem bewusst wird, dass die im Museumsding gespeicherte Geschichte zwar fremd ist (ferne Vergangenheit), aber dennoch etwas mit dem es betrachtenden Subjekt zu tun hat (gegenwärtiges Gegenüber von Objekt und Subjekt), wird Raum dafür gegeben, aus dem Befremden Wissen zu erschließen. Ein unvertrautes Objekt wird durch Kontextualisierung mit anderen Objekten, Erklärungen etc. erfahrbar gemacht. Das historische Wissen wird erweitert, Fremdes wird vertraut, die Hemmschwelle gegenüber dem Historischen wird aufgeweicht, reduziert, abgebaut. Erfahrungen aus der Praxis zeigen, dass ein Befremden sogar dann auftritt, wenn eigentlich mit Nähe, Vertrautheit und Identifikationsmöglichkeiten mit dem Präsentierten zu rechnen wäre. Diese Erwartungshaltung stößt mitunter »am tatsächlichen Erleben auf eine gewisse eigene Distanzierung, die den Beigeschmack auch krasser Fremdheit erfahren hat und daran auf Ungewohntheit oder Entfremdetheit aufmerksam wird.«⁴⁹

Zum anderen ist die Fremdheitserfahrung im Museum subjektbezogen. Bei Ausstellung(sbereich)en mit lebensweltlichen, alltagsgeschichtlichen Bezügen oder bei Projekten, die außermuseale Personengruppen wie Schüler_innen direkt mit einbeziehen, werden die eigene Person oder bekannte Beteiligte (etwa Mitschüler_innen) unter den Bedingungen einer Ausstellung – als einem anderem als dem vertrauten Bezugsrahmen – aus einer veränderten Perspektive wahrgenommen. Die eigene Person, aber auch der/die/das Andere werden zunächst ›fremd‹.⁵⁰ Das Bekannte wird auf neue Art und Weise erfahren. Die Erfahrung des Vertrauten als etwas Fremdem ermöglicht neue Erkenntnisse. Sowohl bezüglich der Museumsdinge als auch bezüglich des Museumssubjektes kommt zum bekannten Wissen eine neue Dimension

47 Gottfried Korff, Dimensionen der Dingbetrachtung. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags am 6. Dezember 2004 auf der Zeche Zollverein, in: Landesmuseum Joanneum Museumsakademie Graz, Zeichenträger und Anmutungsqualität. Zur Eigenart der Museumsdinge. Reader zum gleichnamigen Seminar, Graz, 23./24. März 2007.

48 Peter Sloterdijk, Museum: Schule des Befremdens, in: Frankfurter Allgemeine Magazin, 472. 1989, S. 56–66; hier S. 56 – Der Essay entstand in Reaktion auf die Versuche in den 1980er Jahren, das Museum als Ort der Kompensation des schnellen, den Menschen überfordernden technischen Fortschritts bzw. als ›Identitätsfabrik‹ zu definieren.

49 So der Hamburger Museumspädagoge Frank Jürgensen im Gespräch mit dem Autor.

50 Michele Barricelli, »Hat doch bei allen stattgefunden gehabt!« Empirische Erkundungen in einem Kooperationsprojekt von Schule und historischem Museum zum Thema »Migration 1500–2005«, in: GWU, 58. 2007, H. 12, S. 724–742.

hinzu. Das Museum wird so zu einem Ort, der den Umgang mit dem Fremden schult und hier insbesondere Annäherungen statt Ablehnung ermöglicht. Deshalb sind auch von der Institution Museum her die Voraussetzungen für die Umsetzung des glocalgeschichtlichen Zugangs gegeben.

Kann Stadtgeschichte aber überhaupt als lokale Weltgeschichte erzählt werden, oder überfrachtet man nicht mit einem solchen gesellschaftspolitisch ausgerichteten Fokus das Konzept einer musealen, objektreflektierten Vermittlungsform? Gerade weil es in dem Kontext sehr stark um Visualität geht, ist eine gut austarierte Museografie besonders dafür geeignet. Bei der Realisierung einer glocalen Ausstellung ist gleichwohl sehr genau auf eine präzise Akzentuierung der Präsentation zu achten, da das Risiko für Fehldeutungen immer gegeben ist. Das zeigt beispielsweise die Analyse zweier lokaler Ausstellungen über die Kolonialausstellung von 1896 in Berlin. In ihrer Untersuchung kritisiert Britta Lange, dass das Heimatmuseum Treptow die in einer Sonderausstellung (1996) sowie in der Dauerausstellung (2007) visualisierte Erinnerung an die Berliner Gewerbeausstellung mit der darin integrierten ersten deutschen Kolonialausstellung nicht dazu genutzt hat, das koloniale System und seine Wechselwirkung zu entschlüsseln, sondern in der Form der Präsentation stattdessen sogar die kolonialen Bildmechanismen reproduziert habe. »Die Kolonialausstellung ist Lokalgeschichte geworden, und die kolonisierten Anderen sind nicht mehr *there* und *then*, sondern *here* und *then* und zugleich kommentarlos in die Gegenwart gesetzt. Die Anderen im *Heimatmuseum* werden zur eigenen Geschichte, ohne dass die komplexe Verflechtung von Deutschem und Fremdem – und die ihr zugrunde liegenden kolonialen Machtverhältnisse – entschlüsselbar wären.«⁵¹

In dem vorgeschlagenen Konzept der glocalen Geschichtsausstellung geht es deshalb eben nicht um eine »affirmative Einschreibung des Lokalen in das Nationale«⁵², sondern um Multiperspektivität und die Affirmierung des Prinzips der Wechselseitigkeit auf Augenhöhe in der Lesart der Ausstellung. Eine stadtgeschichtliche Ausstellung ist weniger Ort zur Produktion – und damit zur Verordnung – vorgefertigter Identitäten. Das Museum ist vielmehr ein öffentlicher Raum, in dem gemeinsam über die Bedeutung und Wirkung von Identitäten verhandelt werden kann, und zwar ausgerichtet an den Bedürfnissen der Gegenwartsgesellschaft, die über diesen an historischen Prozessen orientierten Aushandlungsprozess die gesellschaftliche Zukunft determiniert und mitgestaltet. Differenzerfahrung und das Ziel einer gemeinsamen *conditio humana* gehen dabei miteinander einher.⁵³ Das setzt

51 Britta Lange, Geschichte als Argument. Deutsche Kolonien und deutsche ›Heimat‹ in der Berliner Gewerbeausstellung 1896 und in der Retrospektive 1996/2007, in: Jahrbuch für Politik und Geschichte, 4. 2013, S. 67–86, hier S. 85f. (Hervorhebung im Original).

52 Lange, Gewerbeausstellung 1896, S. 84.

53 Mbembe, Kritik, S. 288ff.

voraus, dass in der globalen Stadtgeschichte möglichst viele Perspektiven vorkommen. In einem europäischen Museum kann sich ›Europa‹ beispielsweise im Blick auf den Anderen selbst kennenlernen, denn das Bestaunen und Begaffen des Fremden und Exotischen ist ein Befremden über sich selbst, eine Spiegelung eigener Wünsche und Phantasien. ›Die übrige Welt‹ muss dagegen ein Interesse daran haben, durch die Darstellung der eigenen Unterdrückung nicht in einer Opferrolle zu versinken, sondern stattdessen seine Perspektive gleichberechtigt wiederzufinden. Aus der Neugierde aufeinander entsteht statt einer Aneignung des Fremden Raum für ein gegenseitiges Miteinander-vertraut-werden.



Abb. 4: »Männer mit Hüten« – Beispiel einer Darstellung der Kolonisierenden durch Kolonisierte. Kopfstütze, Bambus, Holz, Bast, Tongainseln, vor 1886
© Felix-Nussbaum-Haus/Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, 2127

›Glokalgeschichte ausstellen‹ – Stadtgeschichte auf neuen Pfaden

Durch das Einnehmen einer glokalgeschichtlichen Perspektive in historischen Museen können, auf einen konkreten Ort fokussiert, insbesondere drei Aspekte sinnvoll miteinander verbunden werden: die Auseinandersetzung mit Eigen- und Fremdbildern; die Normalität von Migration; und die Möglichkeit, komplexe historische und gesellschaftspolitische Prozesse, die mit beidem verbunden sind, auf einer überschaubaren, mit dem Alltag unmittelbar verknüpfbaren lokalen Ebene verständlich vermitteln zu können. Migrationsgeschichte steht dabei im Fokus. »Die Entstehung von Nationalstaaten und Territorien sowie konfessionelle Konflikte haben seit dem Beginn der Neuzeit die Wahrnehmung von Eigenem und Fremdem, von Grenzen und

Grenzüberschreitungen befördert. Für die industriellen und postindustriellen Gesellschaften der globalisierten Welt ist jedoch ein hohes Maß von Mobilität konstitutives Element. Migration hat damit einen neuen Stellenwert erhalten.«⁵⁴ Migration kommt also bereits länger vor, hat aber aktuell mit dem Grad der Globalisierung des Weltgeschehens eine besondere Relevanz bekommen. Die ›Stadt‹ verbindet dabei den lokalen Aktionsrahmen des Museums mit historischen Phänomenen der Migration. Denn Migrationsgeschichte ist immer auch Stadtgeschichte, weil die Geschichte des Wachstums von Städten, Metropolen und Einzugsräumen direkt mit ihr verknüpft ist.⁵⁵

Wenn Migrationsgeschichte so zentral ist, sollte man sie dann nicht gleich explizit in Migrationsmuseen veranschaulichen? Das geschieht legitimerweise bereits und kann auch als ausdrückliche Würdigung des Phänomens gelesen werden. Genauso viel spricht aber auch dafür, sie ›integriert‹ zu präsentieren – z.B. in einer Glocalgeschichte. In diesem Rahmen ist es einfacher, eine negative Verlängerung und Affirmierung von pauschalisierenden Fremderfahrungen zu vermeiden, die mit der gesonderten Darstellung von Migration immer gegeben sein könnte. In Migrationsmuseen wird die getrennte Wahrnehmung dadurch gefördert, dass die dort ausgestellten Objekte als ›Migrationsobjekte‹ wahrgenommen werden, d.h. sie werden unbewusst ›exotisiert‹. Selbst Leihgeber_innen solcher Objekte können zu einer Form von ›Selbstexotisierung‹ verleitet werden. Um eine generalisierende und Differenzen erzeugende Geschichtsvermittlung über ›die Migrant_innen‹ und ›deren Integration‹ in ›die Gesellschaft‹ zu vermeiden und stattdessen bestehende Machtasymmetrien zwischen vermeintlicher Eigen- bzw. Fremdkulturalität aufzulösen, ist ein postethnischer bzw. postmigrantischer Paradigmenwechsel vorzuziehen. Dafür bietet der ›melting pot‹ Stadt ein sehr gutes Handlungs- und Themenfeld.⁵⁶

Während sich durch die Globalisierung die Dichotomie zwischen national und international auflöst, werden gleichzeitig Differenzenerfahrungen in pluralistischen Gesellschaften prägender. Gesellschaftliche Diversität ist in einer pluralistischen Gesellschaft Normalität. Das bedeutet, dass Gesellschaften heute ein entsprechendes Rüstzeug benötigen, um mit solchen Prozessen bewusst und verantwortlich umgehen zu können. Dafür ist eine kritische Auseinandersetzung mit den historisch geprägten rassistischen ›Bildern in den Köpfen‹ in unserer Gesellschaft unabdingbar. Eines der Medien, die ein solches Rüstzeug ausbilden können, ist die ›Schule des Befremdens‹. Museen und Ausstellungen als Schulen des Befremdens und Sehens sollten die Ge-

54 Museumsbund, Migration und kulturelle Vielfalt, S. 8.

55 Jochen Oltmer, Globale Migration. Geschichte und Gegenwart, 2. Aufl. München 2016, S. 117–120.

56 Boris Nieswand/Heike Drotbohm (Hg.), Kultur, Gesellschaft, Migration. Die reflexive Wende in der Migrationsforschung, Wiesbaden 2014.

sellschaft daher »als Gesellschaft im Wandel, in Bewegung, in ständiger Transformation [...] explizieren, als Gesellschaft, die durch Kulturen im Plural und so durch dauernde Fremdheitserfahrungen, durch dauernde Kontakt- und Kontrasterfahrungen gekennzeichnet ist.«⁵⁷

Vor diesem Hintergrund gilt es, in glokalhistorischen Ausstellungen ›Objekt‹ und ›Fragestellung‹ mit Blick auf die aktuellen gesellschaftlichen Erfordernisse auf neue Weise zusammenführen. Die Bandbreite der potenziellen Inhalte ist groß und hängt auf der einen Seite von den lokal für notwendig erachteten Fragestellungen⁵⁸ und auf der anderen Seite von den zur Verfügung stehenden Objekten ab. In dieser Situation gilt es in den Depots der Museen die ›Orte des Vergessens‹, die »Null-Ort[e]«⁵⁹, deren negative Existenz – wie etwa im Fall der ethnologischen Sammlungen – bestimmte historische Epochen wie die Kolonialgeschichte quasi neutralisiert hat, neu zu entdecken. Damit tut sich für viele – in den vergangenen Jahren angesichts der geforderten Profilbildungen wegen ihrer vermeintlichen Sperrigkeit eher gescholtene, weil schlecht mit geschliffenen Leitbildern etikettierbare und vermarktbar – kulturgeschichtliche Museen mit ihrem breit gefächerten Fundus (von A wie Antike bis Z wie Zeitgeschichte) plötzlich wieder eine produktive Zukunft auf. Denn für die Umsetzung multiperspektivischer Präsentationen bieten sie mit ihren facettenreichen Sammlungen wie mit ihrer historischen Entstehungsgeschichte beste Voraussetzungen. Echte verborgene ›Schätze‹ sind hier die ethnologischen Sammlungen, wie sie in vielen kleinstädtischen, lokalen und regionalen Museen vorhanden sind.⁶⁰

Neben den insgesamt neu zu entdeckenden Sammlungsbeständen können auch die ›klassischen‹ – altbekannten, gewohnten, erwarteten – stadtgeschichtlichen Objekte – wie etwa der erwähnte Leggestempel oder die Taufschale – neu befragt werden und dadurch in der Ausstellung eine neue Funktion übernehmen. Für diese Neubefragung von Sammlungsbeständen können prinzipiell auch die kulturellen Kompetenzen jüngerer gesellschaftlicher Gruppen genutzt und in die Museumsarbeit einbezogen werden. Dies geschieht in Zusammenarbeit mit dem wissenschaftlichen Personal, die z.B.

57 Gottfried Korff, Fragen zur Migrationsmusealisierung, in: Henriette Hampe (Hg.), Migration und Museum, Münster 2005, S. 13.

58 Zur Auswahl möglicher Themenfelder siehe z.B. die unterschiedlichen Abteilungen der 2014 im Deutschen Hygienemuseum Dresden veranstalteten Ausstellung »Das Neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt«; Ezli/ Staupe (Hg.), Das Neue Deutschland.

59 Vgl. Elsa van Wezel, Neue Impulse für die Museumsgeschichte: Ordnungskonzepte in Gemäldegalerien des 18. und 19. Jahrhunderts; in: Kunstchronik, 86. 2015, H. 8, S. 446–452, hier S. 450.

60 Zur ethnologischen Sammlung in Osnabrück siehe Thorsten Heese, »... ein eigenes Local für Kunst und Alterthum«. Die Institutionalisierung des Sammelns am Beispiel der Osnabrücker Museumsgeschichte (Osnabrücker Kulturdenkmäler, Bd. 12), Bramsche 2004, S. 516–528.

entsprechende Personen darum bitten, eine Auswahl von Objekten aus museumsexterner Perspektive zu kommentieren. Das Arbeiten mit solchen »Fokusgruppen«⁶¹ ermöglicht – neben der partizipativen Einbindung – eine kritische Reflexion über die bisherigen Überlieferungsstrategien von Museen und ihren tradierten Sammlungsbeständen, bei denen subjektive Kommentare, die bei der Übergabe der Objekte notiert worden sind, bislang als vermeintlich objektives Faktenwissen eingestuft wurden. Mit solchen Verfahren entsteht über die Erschließung anderer Wissens- und Wahrnehmungsformen hinaus nicht nur neues Faktenwissen, sondern es werden ebenso neue Perspektiven eruiert.

Die ›Reparaturarbeiten‹, die eine globale Geschichte leisten kann, sind vielfach Folge eines eurozentristischen Welt- und Geschichtsbildes. Formal ist der Eurozentrismus zwar nur »ein Ethnozentrismus unter vielen anderen. Seine Wirkung wurde allerdings dadurch verstärkt, dass er im Zuge des europäischen Imperialismus, der Ausbreitung kapitalistischer Produktionsweisen und schließlich der Verbreitung der modernen (europäischen) Sozialwissenschaften weltweite Verbreitung fand und Geltung beanspruchte.«⁶² So wie »die Vervielfältigung der Perspektiven«⁶³ eine wichtige Gegenstrategie ist, um die Dominanz des traditionellen eurozentristischen Blickwinkels durch die Einbeziehung weiterer Perspektiven zu überwinden, hilft Multiperspektivität ebenfalls zur Überwindung einseitiger national-, regional- und lokalzentrierter Geschichtsbilder, die dazu verleiten, fest konturierte Identitäten zu konstruieren. Vergleichbar der postkolonialen Betrachtung Dipesh Chakrabartys von Europa als Provinz⁶⁴ vergegenwärtigt der Paradigmenwechsel ›Glokalgeschichte‹ die bis in die Gegenwart fortwirkenden Prägungen wie das historische Erbe des Kolonialismus anhand ihrer lokalen Ausformungen. Die Entlarvung historischer Sichtweisen visualisiert, inwieweit diese historische Sozialisierung unserem Bewusstsein noch heute einen ›Stempel‹ aufdrückt. Wichtig ist es, diese Prägungen in ihrer Funktion und Kraft als ›Macht des Blickes‹ – im Sinne von ›Macht ausüben‹ und ›Macht zu spüren bekommen‹ – zu verstehen, um darauf adäquat reagieren zu können. Dieser Perspektivenwechsel ermöglicht es dann, das beschädigte, schikanierte Leben der ›Anderen‹ durch seine Sichtbarmachung zu würdigen. Die gewidme-

61 Lorraine Bluche/Frauke Miera, Sammlungen neu sichten – Fokus Migration und kulturelle Vielfalt, in: *Museumskunde*, 80. 2015, H. 1, S. 76–81, hier S. 77.

62 Sebastian Conrad, *Die Weltbilder der Historiker. Wege aus dem Eurozentrismus*, in: *APuZ*, 65. 2015, H. 41/42, S. 16–22, hier S. 18; Zu Wegen aus dem Eurozentrismus siehe insbesondere S. 19f.

63 Conrad, *Weltbilder der Historiker*, S. 18.

64 Dipesh Chakrabarty, *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*, Frankfurt a.M. 2010.

te Aufmerksamkeit ist dabei in vielen Fällen durchaus auch als retrospektive Form der Trauerarbeit zu verstehen.⁶⁵

Da es kaum wünschenswert sein kann, dass das lokal- oder regionalgeschichtlich ausgerichtete Museum im Sinne der Kompensationstheorie in den aktuellen Zeiten beschleunigter Veränderung als Reaktion auf Verunsicherung durch Überfremdungs- und Globalisierungängste vermeintlich vertraute Identitäten produziert, dass es also wieder zum ›Heimatmuseum‹ degeneriert⁶⁶, bietet das ›Museum für Glokalgeschichte‹ neue Perspektiven für eine kritische Auseinandersetzung mit historischen Phänomenen und ihren Wirkungsweisen auf allen Ebenen; von der lokalen über die nationale bis zur internationalen, europäischen und Weltgeschichte. »Diese Auseinandersetzung trägt schließlich dazu bei, ein Bewusstsein zu schaffen, dass Bürgerinnen und Bürger einer Stadt immer auch Teil einer globalen Verflechtungsgeschichte und somit ebenso mitverantwortlich für den Umgang mit dieser Geschichte sind.«⁶⁷

›Glokalgeschichte im Museum‹ bietet dann auch die Chance für eine Erweiterung des Begriffs Erinnerungskultur auf andere wichtige Bereiche, die in globalisierten, städtisch geprägten Gesellschaften von hoher Aktualität sind. Nötig wäre dafür eine Form von ›Grundlagenforschung‹ im städtischen Raum; dort, wo Differenzenerfahrungen und Migrationskontakte alltäglich stattfinden. Sie würde gesellschaftspolitische Veränderungen der vergangenen Jahrzehnte abbilden, die die bislang in Deutschland – insbesondere auf den Holocaust fokussierte – Erinnerungskultur noch nicht ausreichend widerspiegelt. Wenn darüber hinaus über Jahrhunderte gesellschaftlich verankerte Codierungen aus dem Unbewussten heraufbefördert werden sollen, sind neben dem konzeptionell veränderten Fragen sicher mittelfristig auch methodische Innovationen der Vermittlung gefragt, weil wir es mit sehr komplexen, nicht immer unmittelbar sichtbaren, mitunter subtilen Phänomenen zu tun haben.⁶⁸

Eine veränderte Gesellschaft hat andere Fragen an die Geschichte. Eine Migrationsgesellschaft hat mit de-lokalisierten, ent-orteten Menschen zu tun, deren Lebenswege mehrere Identitäten, Sprachen und Heimaten streifen. Sie sind Repräsentant_innen einer Kultur der Hybridität, die täglich (er)leben, dass Vorstellungen von kultureller Reinheit nicht aufrechterhalten werden können. Ihr gesellschaftliches Potenzial liegt darin, dass sie zwischen ver-

⁶⁵ Siehe auch Mbembe, Kritik, S. 302f.

⁶⁶ Vgl. Frank Maier-Solgek, Nie war die Heimat so wertvoll wie heute. Siegeszug des Ausstellungsmodells: Wie regionale Sammlungen die Identität und das Zugehörigkeitsgefühl stärken, in: Die Welt, 6.3.2015.

⁶⁷ Von Gleich/Spatzek, Spurensuche in Bremen, S. 44.

⁶⁸ Siehe exemplarisch Ansätze wie Ralf Bohn, Szenische Hermeneutik. Verstehen, was sich nicht erklären lässt (Szenografie & Szenologie, Bd. 12), Colmar 2015.

schiedenen Identitäten vermitteln, dass sie ›übersetzen‹ können. Diese gelebte Kultur der Hybridität produktiv nutzen bedeutet eine strategische Umkehrung des Prozesses von Dominanz und Unterwerfung; die kulturellen Differenzen sind nicht mehr eindeutig identifizierbar und können damit auch nicht mehr vereinnahmt werden.⁶⁹ Die ›Glokalgeschichte im Museum‹ ist dazu das korrespondierende postkoloniale, postmigrantische Modell einer gesellschaftlichen musealen Reflexionsfläche, das dieser veränderten Gesellschaft und ihren Bedürfnissen Rechnung trägt, indem es einen musealen Verhandlungsort der interkulturellen Zuwanderungsgesellschaft schafft, der zwischen Kolonialgeschichte und ›Gastarbeitern‹, zwischen Differenzenerfahrung und Vergemeinschaftung, zwischen Geschichte und Gegenwart die Brücke schlägt.

Davon ausgehend besteht, indem heute Kolonialismus in einer progressiv kritischen Art und Weise ausgestellt wird, die Möglichkeit zu einem wirklichen Paradigmenwechsel: einem tatsächlichen ›Ausverkauf‹ des Kolonialismus. In Zukunft könnten Museen als post-koloniale wie postmigrantische Institutionen transnationale Begegnungsorte sein, in denen das Erbe des Kolonialismus dazu benutzt wird, um falschen Entwicklungen vorzubeugen. In solchen post-kolonialen Museen können Menschen dazu angeleitet werden, die Welt mit weit geöffneten Augen wahrzunehmen, und zwar ganz konkret von dem lokalen Standort aus, an dem sie sich befinden. Der überschaubare lokale Zugang hilft, die Realitäten, Probleme und Chancen kultureller Vielfalt besser zu erfassen. Das Lokale ist eine konkrete, fassbare Ebene, die sich mit dem alltäglichen Erfahrungshorizont einer multikulturellen Umwelt der Menschen deckt.⁷⁰ Die zur Floskel gewordene Metapher vom ›globalen Dorf‹ bekommt hierdurch eine neue, tiefere Bedeutungsebene. Ein solcher Museumsdiskurs kann dazu beitragen, Raum für die tägliche Umsetzung von Gleichheits-, Freiheits- und Selbstbestimmungsrechten im Sinne eines Beitrags zur Stabilisierung einer gemeinschaftlichen Identität in einer multikulturellen Gesellschaft zu schaffen, deren normative Basis diese Rechte bilden. Damit ist weniger ein humanitärer Appell als eine ganz selbstverständliche Durchsetzung der Menschenrechte gemeint.⁷¹

⁶⁹ Imke Leicht, *Multikulturalismus auf dem Prüfstand. Kultur, Identität und Differenz in modernen Einwanderungsgesellschaften*, Berlin 2009, S. 123–125.

⁷⁰ Thorsten Heese, *Die Entschlüsselung kolonialer Szenografien als postkoloniales Museumsnarrativ*, in: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik*, 15. 2016, S. 46–66, hier S. 59–66.

⁷¹ Leicht, *Multikulturalismus*, S. 115, 141.



Abb. 5: »V wie Vorfahren«. Ahnenfiguren der Dogon aus Westafrika und Osnabrücker Bürgerporträts in der interkulturellen Sonderausstellung ›Afrika, Afrika! Erinnerungen an einen Kontinent«.

© Foto: Felix-Nussbaum-Haus/Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, 2007

In einer Migrationsgesellschaft wie der bundesdeutschen, die in einer globalisierten Welt auch in Zukunft zwangsläufig immer vielfältiger werden wird, in der Menschen aber immer lokal leben, bietet eine globale Geschichtspräsentation ein adäquates Medium, um die gesellschaftlichen Prozesse einer gemeinsamen Aushandlung von Gemeinschaft und ihren Grundlagen durch den Rückgriff auf historische Entwicklungen und Erfahrungen zu unterstützen. Die Geschichte ist dann nicht Basis einer vermeintlich einheitlichen ›Ursprungsidentität‹, sondern ein identitärer ›Pool‹, der es ermöglicht, aus unterschiedlichen Richtungen blickend ein historisches Bewusstsein als Basis einer vielfältigen und pluralistischen Gesellschaft zu entwickeln. In dem Sinne, wie in diesem ›Pool‹ historische Prozesse und Strukturen, Machtverhältnisse und Handlungsoptionen aufscheinen, werden hinderliche starre Identitäten wie die gelegentlich geforderte ›Leitkultur‹ als ahistorisch entlarvt.

Statt einer an einer starren ›Leitkultur‹ ausgerichteten Identität, die ›das Andere‹ zwangsläufig exkludiert, wird flexibleren identitären Feldern Raum gegeben, die trotz – oder gerade wegen – ihrer größeren Vielschichtigkeit aufzeigen, wo wir herkommen und was uns prägt. Historische Prozesse abbilden heißt dann, Veränderbarkeit und ihre Ursachen und Voraussetzungen sichtbar zu machen. Demnach ist Kultur »nicht stabil, homogen und fest gefügt, sondern durch Offenheit, Widersprüche, Aushandlung, Konflikt, Innovation und Widerstand gekennzeichnet.«⁷² Normative Basis und interkulturelle Vermittlungsinstanz dieser Aushandlungsprozesse sind die Menschenrechte.⁷³ Stadtgeschichte als Weltgeschichte denken bedeutet also, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass Differenz und eine angestrebte gemeinsame *conditio humana* kein Widerspruch sein müssen. Der dafür notwendige Perspektivwechsel ist – das sei abschließend gesagt – auch eine Form von ›Reparationsleistung‹ für die lange Verleugnung historischen Unrechts, wie es die Geschichte des Kolonialismus vielfach hervorgebracht hat. Um mit einer afrikanischen Stimme zu schließen: »Diese Gewöhnung an den Tod des Anderen, mit dem man nichts gemein zu haben glaubt, diese vielfältigen Formen des Austrocknens der lebendigen Quellen des Lebens im Namen der Rasse oder des Unterschieds, all das hat tiefe Spuren in Denken und Vorstellung, in der Kultur wie auch in den sozialen und ökonomischen Beziehungen hinterlassen. Diese Wunden und Verletzungen behindern die Herstellung von Gemeinschaft. Tatsächlich ist die Konstruktion des Gemeinsamen untrennbar mit der erneuten Erfindung der Gemeinschaft verbunden.«⁷⁴

72 Karl H. Hörning/Rainer Winter, *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt a.M. 1999, S. 9.

73 Leicht, *Multikulturalismus*, S. 119, 191.

74 Mbembe, *Kritik*, S. 331.

Dorothee Barth und Wolfgang Martin Stroh

Migration im Gedächtnis der Musik

Einleitung

Bei der Analyse und Darstellung vom Migrationsprozessen spielt Musik auch im Kontext von Ausstellungen meist eine Nebenrolle; doch tut sie dies aus Sicht der Autor_innen dieses Beitrags zu Unrecht. Denn ein Blick sowohl auf die musikalisch-ästhetischen Praxen von Migrant_innen selbst als auch auf deren Thematisierungen seitens der Mehrheitsgesellschaft kann interessante Einblicke geben zu Konstruktionen kultureller Identitäten und zur Geschichte von Migration. Auf dem weiten Weg von den »zwei kleinen Italienern«, die – laut der Sängerin Conny Froebess – in den 1960er Jahren »von Napoli träumten«, über die Klage des türkischen Sängers Haydar Gedikoğlu ›Deutschland, du bittere Heimat‹ in den 1970er Jahren über das zum Bekenntnis ›Ich bin ein Ausländer‹ des Schöneberger Rappers Alpa Gun aus den 2000er Jahren bis hin zu ›Generation Sarrazin‹ der beiden 15-jährigen Musiker Kamyar & Dzeko 2014 können verschiedene Deutungen und Bedeutungszuschreibungen von Migrationserfahrungen gehört, analysiert und interpretiert werden. Als musikalisch-kulturelle Dokumente zeugen diese Lieder von Emotionen, Lebenseinstellungen und Konflikten in der Migrations-situation. Die Musik bewahrt diese Geschichte(n) der Migration in ihrem Gedächtnis und weist über das, was nur mit Worten gesagt werden kann, hinaus.

Das ›offizielle‹ Musikleben (Musikhochschulen, Musikschulen, Deutscher Sängerbund, Opernhäuser oder kommerzielle Sender wie MTV) übersah lange Jahre die Musik der Migrant_innen, die – wenn überhaupt – nur unter soziokulturellen, nicht aber unter künstlerischen Gesichtspunkten wahrgenommen wurde; lediglich im Rahmen einer Interkulturellen Musikpädagogik (im folgenden IMP) wurde(n) die Geschichte(n) dieser Lieder aufgearbeitet. Denn als nach dem Anwerbestopp im Jahre 1973 und der anschließend verstärkt stattfindenden Familienzusammenführung deutlich wurde, dass die Kinder der ›Gastarbeiter_innen‹ eben nicht nur zu Gast in Deutschland sein, sondern langfristig bleiben würden, wurde deren Integra-

tion in das deutsche Schulsystem zum Thema.¹ Es schlug die Geburtsstunde der damals so genannten Ausländerpädagogik, die später zur Interkulturellen (Musik-)Pädagogik wurde und aktuell häufig aufgeht in Konzepten wie Heterogenität, Diversität oder Inklusion.² Diese hat sich seit den ersten zögerlichen und mutigen Versuchen in den 1980er Jahren, türkische Kinder- und Volkslieder für die unterrichtliche Thematisierung aufzubereiten³, zu einem etablierten und multiperspektivischen Bereich entwickelt, der vor allem auf zwei Säulen beruht: Zum einen beschäftigt sie sich mit der unterrichtlichen Thematisierung verschiedener Musiken der Welt (zu denen auch die Suche nach musikalischen Universalien gehört), in der Annahme, dass die Musiken der Welt (z.B. aus Afrika, Lateinamerika oder der Südsee) für alle Schüler_innen eine Bereicherung der eigenen musikalischen Praxis bedeuten können – unabhängig von der jeweiligen Herkunft. Zum anderen entwickelt sie didaktische Konzepte zum Musikunterricht in der Migrationsgesellschaft und fragt dann danach, wie die Konstruktion einer stabilen bzw. ausbalancierten Identität für alle Kinder, besonders aber für die mit einer Einwanderungsgeschichte, musikbezogen unterstützt werden kann. Musiken der Welt werden zuweilen in sogenannten Museen für Völkerkunde oder ethnologisch motivierten Ausstellungen mittels ›klingender Weltkarten‹ präsentiert; hier können Besucher Regionen anklicken und so eine typische, exemplarische oder charakteristische Musik dieser Region zum Klingen bringen. Doch eine musikbezogene Geschichte der Migration in Deutschland in Liedern von und über Migrant_innen ist – nach Kenntnis der Autor_innen – bislang in noch keiner Ausstellung erzählt worden.

Daher möchten wir uns in diesem Beitrag der Beschäftigung mit dieser zweiten Säule widmen und einige musikbezogene Stationen der Migrationsgeschichte in Deutschland an ausgewählten Beispielen vertiefen und anschaulich machen. Der Text soll nicht als Handbuchartikel gelesen werden, der sich um Vollständigkeit bemüht. Vielmehr haben die Verfasser_innen Beispiele ausgewählt, die ihnen als musikalische Reaktionen auf die jeweiligen gesellschafts- und migrationspolitischen Entwicklungen besonders aussagekräftig scheinen. Dabei liegt der Fokus nicht etwa auf musikimmanenten Interpretationen, sondern es kommen in erster Linie die Migrant_innen selbst

1 Vgl. dazu Irmgard Merkt, *Interkulturelle Musikerziehung*, in: *Musik und Unterricht*, 22. 1993, H. 4, S. 4–7. Merkt weist darauf hin, dass 1970 187.000 ausländische Schüler_innen Schulen in Deutschland besuchten und 1975 es bereits 451.000 waren.

2 Dorothee Barth, *Hör ich verschieden oder hören wir gleich? Zur Bedeutung der Begriffe ›Diversität‹ und ›Identität‹ in der Interkulturellen Musikpädagogik*, in: Barbara Alge/Oliver Krämer (Hg.), *Beyond Borders: Welt – Musik – Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs*, Augsburg 2013, S. 67–80.

3 Irmgard Merkt, *Deutsch-türkische Musikpädagogik in der BRD*, Berlin 1983, sowie Dorit Klebe, *Türkische Volksmusik. Informationen, Beispiele, Anregungen*, Berlin 1983.

›zu Wort‹, die sich stets vielfältig und als Expert_innen ihrer Migrationssituation musikalisch geäußert haben. Wenn es für die musikbezogene Szenographie der Migration hilfreich scheint, werden auch Verbindungen zur Interkulturellen Musikpädagogik gezogen. Denn auch wenn Ausstellungen keine genuin pädagogischen Veranstaltungen sind, so stellen sich auch dort normative Fragen: Was soll mit welcher Absicht und mit welchem Ziel auf welchem Wege gezeigt werden? Da die IMP als pädagogische und daher normative Disziplin gewohnt ist, Ziele zu formulieren und diese didaktisch-methodisch umzusetzen, könnte ihre Einbeziehung in Ausstellungskonzepte auch in dieser Hinsicht fruchtbar sein. Lieder wie ›Griechischer Wein‹ (Udo Jürgens) oder ›Fremd im eigenen Land‹ (Advanced Chemistry), die selten in einer Migrationsausstellung fehlen, würden dann nicht mehr (nur) zur klanglichen Illustration dienen, sondern könnten als kulturelles Dokument aufgearbeitet und präsentiert werden. Ähnlich einem ausgestellten Kunstobjekt eröffnet auch Musik als künstlerisch-kulturelle Ausdrucksform stets einen Bedeutungsspielraum, in dem eine Annäherung, aber nie eine (end)gültige Entschlüsselung stattfinden kann. Denn die Beziehung zwischen Musik und ihren Hörer_innen ist nicht ein- sondern wechselseitig; in einem konstruktivistischen Verständnis konstituiert sie sich erst in dem Moment, in dem sie wahrgenommen wird und wenn Bedeutungen zugewiesen werden.⁴ Daher werden im folgenden Beitrag Interpretationen und Deutungen der Musikbeispiele angeboten; doch geschieht dies stets in der Überzeugung, dass ein musikalisch-kulturbezogener auf vernünftigen Argumenten basierender Diskurs auch zu ganz anderen Interpretationen führen kann. Diese Uneindeutigkeit kann Musik (auch in Ausstellungskontexten) anfällig machen für Stereotypisierungen oder exotisierende Vereinnahmungen. Wenn aber Phänomene wie Folklorismus und Exotismus, Fremd- und Selbstzuschreibungen, wenn die Suche nach vermeintlicher Authentizität in den musikalischen Äußerungen der Zuwanderer_innen auch in Ausstellungskontexten am konkreten Beispiel hör- und erfahrbar gemacht und kritisch reflektiert werden, können die ›Lieder der Migration‹, die im Gedächtnis der Musik gespeicherten Erfahrungen, eine wichtige Bereicherung für die museale Darstellung der Geschichte der Migration nach Deutschland sein.

Lieder der ›Gastgeber‹

»Es war schon dunkel, als ich durch Vorstadtstraßen heimwärts ging.
Da kam ein Wirtshaus, aus dem das Licht noch auf den Gehsteig schien:

4 Vgl. Martina Benz, Kulturkonstruktion durch Bedeutungskonstruktion? Perspektiven für einen Musikunterricht als Ort der Konstituierung von Kultur, in: Norbert Schläbitz (Hg.), Interkulturalität als Gegenstand der Musikpädagogik (Musikpädagogische Forschung, Bd. 28), Essen 2007, S. 53–68.

Ich hatte Zeit und mir war kalt, drum trat ich ein.
 Da saßen Männer mit braunen Augen und mit schwarzem Haar,
 und aus der Jukebox erklang Musik, die fremd und südlich war.
 Als man mich sah, stand einer auf und lud mich ein.

Griechischer Wein und die altvertrauten Lieder,
 schenk' noch mal ein! Denn ich fühl' die Sehnsucht wieder;
 in dieser Stadt werd' ich immer nur ein Fremder sein ... und allein.

Und dann erzählten sie mir von grünen Hügeln, Meer und Wind,
 von alten Häusern und jungen Frauen, die alleine sind,
 und von dem Kind, das seinen Vater noch nie sah.
 Sie sagten sich immer wieder: Irgendwann kommt er zurück.
 Und das Ersparte genügt zu Hause für ein kleines Glück.
 Und bald denkt keiner mehr daran, wie es hier war.«

Wer kennt nicht den ›Griechischen Wein‹ von Udo Jürgens, der im Jahre 1974 das Heimweh und die Sehnsucht griechischer ›Gastarbeiter‹ nach ihrer Heimat besang? Doch ist der emotionale und leidenschaftliche Gesang tatsächlich durch reines Mitgefühl motiviert oder wirken noch andere Gefühle? Otfried Schöffter schlägt Bestimmungen unterschiedlicher Modi des Fremderlebens vor, die stets durch den eigenen Standpunkt und den eigenen Blick auf ›Fremdes‹ beschrieben werden.⁵ In diesem Sinne könnte die Situation im griechischen Wirtshaus als Gegenbild, als Kontrasterfahrung zur eigenen Situation, nämlich der dunklen Vorstadt, aufgefasst werden. So scheinen sich in der geschilderten Szenerie und der gesungenen Inbrunst des Refrains mehrere Sehnsüchte zu artikulieren: sowohl die der griechischen ›Gastarbeiter‹ nach ihrer Heimat als auch die des einsamen deutschen abendlichen Spaziergängers nach all dem, was er in seiner deutschen Heimat nicht (mehr) findet: Gastfreundschaft, Gemeinschaft, archaische Gefühle (Wein als Blut der Erde), Tradition und eine Prise Exotik.

Ebenfalls emphatisch, aber – aus heutiger Sicht – unangenehm verniedlichend versuchte bereits im Jahre 1962 Cornelia Froboess in ihrem Schlager ›Zwei Kleine Italiener‹ auf dem sechsten ›Grand Prix Eurovision de la Chanson‹ eine realistische Darstellung des ›Gastarbeiter‹-Daseins zu geben: Voller Heimweh sieht sie die ›kleinen Italiener‹ am Hauptbahnhof stehen, wie sie den Schlafwagenzügen mit der Aufschrift ›Napoli‹ nachblicken. Die Musik des Titels ist typische Italienromantik, verzichtet aber auf das seinerzeit beliebte Deutsch mit italienischem Akzent (vgl. ›Arrivederci Roma‹ 1956).

Einerseits kann das Lied rückblickend als erster Versuch gewürdigt werden, der damals üblichen Schlagerromantik mit einem sozialkritischen Aspekt zu begegnen: Denn der Zug symbolisiert für die einen die Möglichkeit,

5 Otfried Schöffter, Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit, in: ders. (Hg.), Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung, Opladen 1991, S. 11–42.

als Tourist in den Süden reisen zu können, für die anderen aber, für die der Zug symbolisch eine Rückkehr in die ferne Heimat darstellt, ist dieser Weg versperrt. Gleichwohl wird in dem Text unüberhörbar eine hierarchische Situation aufgebaut: Mögen viele Italiener tatsächlich physiologisch kleiner als viele Deutsche gewesen sein, klingen mit dem ›klein‹ noch andere Assoziationen mit: ›niedlich‹, ›kindlich im Sinne von noch nicht so weit wie wir‹, ›naiv‹ o.ä. Da Deutschland den ›Gastarbeitern‹ Lohn und Brot bietet, das sie in ihrer Heimat nicht bekommen können, scheint man sich insgesamt überlegen zu wähnen, weiter entwickelt, ggf. zivilisierter. Es ist wenig verwunderlich, dass diese Mischung aus Mitgefühl, Empathie und Überlegenheitsgefühl nicht allerorten auf Begeisterung stieß; aus Italien z.B. bekam Cornelia Froboess für ihr Lied beim Eurovision Song Contest keinen einzigen Punkt.⁶

»Zwei kleine Italiener, die träumen von Napoli;
von Tina und Marina, die warten schon lang auf sie.
Zwei kleine Italiener, die sind so allein.

Eine Reise in den Süden ist für and're schick und fein,
doch die beiden Italiener möchten gern zu Hause sein.

Zwei kleine Italiener am Bahnhof, da kennt man sie,
sie kommen jeden Abend zum D-Zug nach Napoli.
Zwei kleine Italiener, die schau'n hinter drein.

Eine Reise in den Süden ist für and're schick und fein,
doch die beiden Italiener möchten gern zu Hause sein.«

Mit ähnlicher Intention wie Udo Jürgens besingt Reinhard Mey im Jahre 1967 die nächtliche Tristesse am ›Hauptbahnhof Hamm‹; Franz-Josef Degenhardt schildert in ›Tonio Schiavo‹ drastisch die bitteren Arbeits- und Wohnbedingungen der damaligen ›Gastarbeiter_innen‹ und den Rassismus der Vorarbeiter. Gemeinsame Motive dieser (in gewissem Rahmen) kritischen Liedermacher sind die Fremdheitsgefühle in Deutschland, die von der Heimat in rosaroten Farben träumen lassen, das Geld, für das man in einfachen Berufen hart arbeiten muss (›Gleisarbeiter‹, »Reinemacherfrau«) und das nach Hause geschickt wird, die Einsamkeit und Tristesse der gesamten Lebenssituation in Deutschland und vor allem die Trennung von den Freundinnen, der Verlobten, der Familie. Zuweilen werden Wörter aufgegriffen, mit denen sich Deutsche und Ausländer vorurteilsvoll gegenseitig beschimpfen (›Ithaker-Sau«). Und während Reinhard Mey und Franz-Josef Degenhardt ihre Geschichten in Liedermachertradition zu einer eher distanzierenden Gitarrenbegleitung erzählen, weckt Udo Jürgens auch musikalisch große Gefühle und bedient

6 https://de.wikipedia.org/wiki/Zwei_kleine_Italiener (12.12.2016) – Musikvideo: <https://www.youtube.com/watch?v=nO47cxIW6pc&list=PLOrbiNMeluhU8f6W6aHkWSa9tEdh6zff> (1.2.2017).

sich neben orchestralen Klängen gängiger Bouzuki-Musik-Klischees. Doch ob kitschig-niedlich, sozialkritisch, zutiefst traurig oder sehnsuchtsvoll-romantisch: die ›Gastarbeiter_innen‹ werden als ›Fremde‹ dargestellt, die man von außen betrachtet. Man äußert Empathie für ihre Situation, übt auch Kritik am Verhalten der deutschen Gastgeber – doch werden die Grenzen zwischen den ›Einwohnern‹ und den ›Fremden‹ nicht hinterfragt. In den Liedern setzt man sich ein für eine faire Behandlung der ›Gastarbeiter_innen‹, aber von der Vorstellung eines gleichberechtigten Miteinanders in einer multikulturellen Gesellschaft ist man weit entfernt. Hier wie auch in den im weiteren Verlauf der Migrationsgeschichte erklingenden Liedern und Songs der Migranten selbst ist das Geschlechterbild in der Regel männlich bestimmt.

Musik in der ›Parallelgesellschaft‹ zur ›Gastarbeiterzeit‹

Da die ›Gastarbeiter_innen‹ zu Beginn oft auf dem Fabrikgelände wohnen und selten privaten Kontakt zur deutschen Bevölkerung haben, bleibt auch ihre Musik(kultur) bis zum vermehrten Eintreffen der schulpflichtigen Kinder in den deutschen Schulen ab den frühen 1970er Jahren weitgehend unbekannt. Und da erst ab Mitte der 1970er Jahre Musikkassetten in größeren Mengen produziert und verkauft werden, ist das Radio in dieser Zeit neben den privaten Live-Aufführungen der hauptsächliche Musikkultur-Träger.

Dort ist die Musik der ›Gastarbeiter_innen‹ in den ›Ausländersendungen‹ der ARD zu hören, die ab 1961 zunächst sporadisch und ab 1964 kontinuierlich ausgestrahlt werden. Diese Sendungen werden in der Heimatsprache gehalten; die dargebotenen Heimatklänge bestehen weitgehend aus Folklore und Schlager. Neben anderen politischen Gründen sollen die ›Gastarbeiter_innen‹ durch diese Sendungen den Kontakt zur Heimat und damit auch ihre ›Rückkehrfähigkeit‹ aufrecht halten.⁷ Interessanterweise sollen allerdings heute die Sendungen, die unter einem neuen Etikett (innerhalb des Programms von ›Funkhaus Europa‹, heute: ›Cosmo‹), aber ebenfalls nicht in deutscher Sprache ausgestrahlt werden, nun nicht mehr der ›Rückkehrfähigkeit‹, sondern der ›Integration‹ dienen.

Die türkische Musikkultur in Deutschland: von 1974 bis 1990

Im folgenden sollen Reaktionen und Reflexionen auf die Migrationssituation am Beispiel der Musikkulturen türkischer Migrant_innen exemplarisch vertieft werden – zum einen weil sich die Gesamtheit der musikalischen Praxen in Deutschland vielfältig, ausgereift, ja nahezu spektakulär darstellt, zum anderen weil sie aus musikwissenschaftlicher Sicht in besonderer Weise auf-

⁷ Und tatsächlich wanderten von den 14 Millionen ›Gastarbeiter_innen‹ bis zum Jahre 1973 auch knapp 11 Millionen Menschen zurück in ihr Herkunftsland.

gearbeitet ist.⁸ Seit Beginn der 1970er Jahre erheben ›Gastarbeiter_innen‹ selbst ihre Stimmen. Und indem diese Stimmen hörbar gemacht werden, wird zugleich in den verschiedenen musikalischen Strömungen, Moden und Stilistiken offenbar, dass der Umgang mit bzw. die Verarbeitung der Migrationssituation durchaus unterschiedlich stattfindet.

Seit den 1970er Jahren setzen sich türkische Musiker in der Tradition von Aşık⁹ in den sogenannten ›Gurbetçiler‹ mit ihrer Lebens- und Alltagssituation in Deutschland auseinander – zuweilen sehnsuchtsvoll, aber häufiger ironisch und distanziert. Mit nahezu ethnologischem Blick interpretieren sie das ›Fremde‹ durch die Brille des ›Eigenen‹ und schaffen zugleich Distanz zur eigenen Lebenswelt. Auf der anderen Seite suchen deutsche politisch links stehende Musiker Anschluss an gleichgesinnte Kollegen aus der Türkei, die ihr Land aus politischen Gründen verlassen mussten, und komponieren gemeinsam Lieder der Arbeiterklasse, die sie häufig (um den politischen Schulterschluss überzeugend zu vollziehen) auf deutsch und türkisch präsentieren. Und schließlich wird auch die Arabesk-Musik in Deutschland beliebt – eine Gattung, die in den 1960er Jahren in der Türkei entstand und die gemeinhin durch »die hervorgehobene Bedeutung synthetischer Streicher und eines relativ großen Percussionsensemble« beschrieben wird, die sich auf »düstere und zugleich eigenartig abstrakte Weise mit Trauer, Leid und Ver lust auseinandersetzt.«¹⁰

In der ersten Richtung (der ›Gurbetçiler‹) wurde z.B. Ozan Metin Türköz bekannt, der bis in die 1970er Jahre hinein 72 Singles und 13 Musikcassetten mit ›Gurbetçi-Liedern‹ aufnahm. In dem Lied ›Almanya, Almanya‹ (musikalisch nahe dem deutschen Schlager) beschreibt Türköz mit knappen Worten die ›Dummheit‹ seiner türkischen Landsleute, die im Vertrauen auf den Wahrheitsgehalt der Werbung deutscher Firmen nach Deutschland gingen und ihrerseits die Erwartungen der deutschen Arbeitgeber erfüllten, sich in ihren eigenen Erwartungen aber betrogen und enttäuscht sehen.

8 Martin Greve, *Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*, Stuttgart 2003.

9 Aşık als Geschichtenerzähler und Volksliedsänger, die sich auf einer Langhalslaute (saz) begleiten, haben in der Türkei eine lange Tradition – u.a. auch als Träger des kulturellen Gedächtnisses; seit den 1970er Jahren traten zunehmend auch linksorientierte und politische Aşık in Erscheinung (vgl. Greve, *Musik*, S. 222–228). Interessanterweise berichtet Greve, dass alle ihm bekannten Aşık Migranten der ersten Generation sind. In den folgenden Generationen scheint diese Tradition (zumindest in Deutschland) ausgestorben zu sein.

10 Johann Honnens, *Eine musikpädagogische Fremdbeschreibung von Unterricht: Sozio-ästhetische Anerkennungsdynamiken unter Jugendlichen*, in: Anne Niessen/Jens Knigge (Hg.), *Musikpädagogik und Erziehungswissenschaft (Musikpädagogische Forschung, Bd. 37)*, Münster 2016, S. 249–264, Zitat S. 253, Anm. 5.

»Auf dem Arbeitsamt sangen sie deine Lobeslieder,
Büffel und Rinder würden sie für uns schlachten. Woche für Woche neue Arbeiter.
Schau, was für ein Leben dein Landsmann dort führt!

Deutschland, Deutschland, du findest keinen Arbeiter wie den Türken.
Deutschland, Deutschland, du findest keinen Dümmeren als den Türken.

In Sirkeci gaben sie mir einen Vertrag: Du wirst in Deutschland arbeiten.
Ein Paket, eine Fahrkarte und los. In München gab es Schweinefleisch.

Deutschland, Deutschland, du findest keinen Arbeiter wie den Türken.
Deutschland, Deutschland, und wir finden nicht, was wir suchten.«

Geradezu einen Kultstatus hat ein ›Gurbetçi‹-Lied, das von Haydar Gedikoğlu stammt, der allerdings Deutschland nie betreten hat. Es ist eine beißende Anklage sowohl an Deutschland, »die bittere Heimat«, als auch an jene Türken, die ihre Familie in der Türkei zurückgelassen haben und eventuell sogar eine neue (deutsche) Freundin haben. Das Lied und seine Beliebtheit¹¹ zeigen, dass die Migration von Türk_innen nach Deutschland in der Türkei selbst und auch innerhalb der deutsch-türkischen Community recht zwiespältig bewertet wurde. Denn zuweilen galt Auswanderung als Verrat an der Türkei oder auch als Eingeständnis, dass die Heimat nicht so rosig ist, wie es in vielen türkischen Liedern (seit Atatürk) dargestellt wurde.

»Deutschland bittere Heimat,
hast keinem Menschen zugelächelt. Ich kannte nicht den Grund. Einige kommen nicht zurück.
Drei Töchter, zwei Söhne – bei wem hast du sie gelassen?
So ein schönes Zuhause; du bist mit brennendem Feuer gegangen.
Du warst nach Deutschland gegangen. Du hattest dort geheiratet.
Ganze sieben Jahre sind vergangen – nach Hause bist Du nicht gekommen.
Du schickst weniger Geld. Wem soll das Geld nützen?
Deine Familie mit Deinen fünf Kindern: Alle vermissen dich.«

Ebenfalls im Jahre 1973 gründet der 1960 nach Berlin eingewanderte türkische Komponist Tahsin Incirci den ersten und weltweit einzigen ›Türkischen Arbeiterchor‹ (Batiberlin İşçi Korusu), der 1976 eine Langspielplatte ›Lieder für den Frieden und Lieder aus der Fremde‹ mit Kompositionen im Stile der Neuen Kunstmusik der Türkei herausbringt.¹² Die Orientierung junger türkischer Komponisten an Strömungen westlicher Kunstmusik beruhte neben ästhetischen Überzeugungen auf der politischen Forderung Atatürks, der auch in ästhetisch-künstlerischer Hinsicht den Anschluss an den Westen

11 Greve, Musik, S. 41f.

12 Vgl. dazu: Eberhard Dietrich/Dieter Hauer/Marcella Hoffmann, Der türkische Arbeiterchor in West-Berlin (1979), hg.v. Max Peter Baumann, Musik der Türken in Deutschland, Berlin 1985 (Verlag Landeck, vergriffen, als Googlebook unter https://books.google.es/books/about/Musik_der_T%C3%BCrken_in_Deutschland.html?id=dNR1tgAACAAJ&redir_esc=y erhältlich).

suchte: Die Musiker sollten u.a. auf Basis der türkischen Volksmusik an westliche Kompositionstechniken anschließen.¹³ Diese Platte wird auch in linken deutschen Kreisen rezipiert. Incirci zweisprachiges Buch ›Musik der Türkei‹ wird zum Nachschlagewerk für viele Musiklehrer_innen, die sich mit der türkischen Musikkultur beschäftigen möchten. Als Komponist spricht Incirci eher abfällig über die Gurbetçi-Musikkultur¹⁴, die vielen Deutschen *die* türkische Musik zu repräsentieren scheint. Der Titel ›Fremde Türen‹ von H.H. Korkmazgil auf der LP zeigt allerdings, dass die Musik dieses Arbeiterchores mehr an die politische Situation in der Türkei als an die in Berlin lebende türkische Gemeinde gerichtet ist:

»Der Mond geht auf, klein und blass, der Wind weht ganz leicht.
Höhnisch grinsen fremde Türen. Man wird zum Knecht.
Der Mond wird aufgeh'n, als Halbmond und prächtig,
die Sonne wird aufgeh'n, strahlend revolutionär.
Die fremden Türen werden brechen, eine nach der anderen. Man wird befreit.«

Im Jahre 1981 bringt Zülfü Livaneli, der wohl international bekannteste und auch von Radio Bremen geförderte türkische Exil-Komponist, ein zweisprachiges Liederbuch heraus, das vor allem von einer kleinen deutschen Gemeinde politisch links stehender Musikinteressierter rezipiert wird.¹⁵

Zunehmend finden ab den 1980er Jahren Kontakte zwischen deutschen und ausländischen Musiker_innen statt: Im Bewusstsein, dass die Gesellschaft sich wandelt und man langfristig miteinander leben wird, scheint die Musik eine gute Möglichkeit, miteinander zu kommunizieren und zu agieren. Diese Kontakte sind häufig politisch motiviert; denn durch die politische Situation in der Türkei (Militärdiktatur, politische Verfolgung von links Stehenden, Aleviten und Kurden) fliehen auch politische Liedermacher (›özgün müzik‹) nach Deutschland. Der Anteil der Aleviten, deren religiöses Symbol die Bağlama ist (in Deutschland häufig ›Saz‹ genannt) und die sogar im Gottesdienst tanzen und singen, ist wohl spätestens seit Ende der 1980er Jahre in Deutschland höher als in der Türkei selbst. Daher ist auch der alevitische Einfluss auf das deutsch-türkische Musikleben erheblich.¹⁶

Die andere Motivation, Kontakt aufzunehmen, ist eine pädagogische. Denn wie oben bereits erwähnt geraten die Schulen unter Handlungsdruck, weil immer mehr ›ausländische‹ Kinder ins Schulsystem kommen. So entstehen in den 1980er Jahren – teils politisch, teils pädagogisch motivierte –

¹³ Vgl. Hayrettin Akdemir, Die neue türkische Musik – dargestellt an Volksliedbearbeitungen für mehrstimmigen Chor, Berlin 1991, S. 27–31.

¹⁴ Tahsin Incirci, Türk Müziği, Berlin 1981.

¹⁵ Zülfü Livaneli, Lieder zwischen Vorgestern und Übermorgen, Berlin 1981; vgl. dazu auch: Orhan Çalıřır u.a., Zülfü Livaneli. Eine Stimme zwischen Ost und West. Dokumentation auf DVD, 2013.

¹⁶ Greve, Musik, S. 279–292.

deutschtürkische Gemeinschaftsprojekte, die sich um eine Öffnung der und zur türkischen Musikkultur bemühen. Treibende Kraft ist hier unter anderem die Kulturkooperative Ruhr mit der Musikpädagogin Irmgard Merkt, die im Jahre 1983 mit ihrer Dissertation den Grundstein der deutschen Interkulturellen Musikerziehung legt.¹⁷ Merkt betreibt Feldforschung im Ruhrgebiet und sammelt Lieder, die die Kinder der Migrant_innen in Deutschland tatsächlich kennen. Dabei berücksichtigt sie auch Lieder aus Italien, Spanien, Portugal, Marokko, Polen, Dalmatien, Serbien, Kroatien, Albanien, Griechenland und gibt sie (mit CD) heraus.¹⁸ Beachtenswert ist das Projekt ›Windrose – rüzgargülü‹ der Kulturkooperative Ruhr, aus dem mehrere deutschtürkische Musikgruppen hervorgehen, die zweisprachig singen und dabei nicht nur türkische Lieder ins Deutsche übersetzen, sondern auch deutsche Lieder ins Türkische.¹⁹ Diese Zweisprachigkeit ist neu und führt dazu, dass nun auch ein deutsches Publikum die Texte verstehen kann. Auch andere Projekte wenden sich an ein deutsches Publikum, wie z.B. das alevitische Musikprojekt Muhabet, das in der Tradition der türkischen ›Aşık‹ steht, oder Cem Karavaş' ›Kanaken‹, womit sowohl eine Gruppe von türkischen Musikern als auch ein 1984 in Castrop-Rauxel aufgeführtes Musical und die dazugehörige LP bezeichnet werden, die im Stile des ›Anadolu Rock‹ gehalten sind und mit deftigen deutschen Texten aufwarten:

»Komm, Türke, trinke deutsches Bier – dann bist du auch willkommen hier.
Mit Prost wird Allah abserviert und du ein Stückchen integriert.
Ihr stinkt nach Knoblauch – laßt den weg!
Eßt Sauerkraut mit Schweinespeck.
Und wer statt Kinder Dackel dressiert, der ist fast schon integriert.
Die Pluderhosen stören nur. Tragt Bein und Kopf – doch bitte pur!
Politisch seid nicht interessiert, dann seid ihr endlich integriert.
Als Müllmann mögen wir euch schon,
steht hinten an, gehts um den Lohn.
Steht vorn an, wenn man abserviert
dann seid ihr überintegriert.«

Das deutschtürkische Duo Frank Baier/Mesut Çobancaoğlu, das 1986 die LP ›Warum seufzt du Wasserrad – türkisch-deutsche Lieder‹ herausbringt, kritisiert die ›Gurbetçi-Haltung‹ (also die traurig-ironisch distanzierende Beschreibung des Alltags der ›Gastarbeiter‹ in Deutschland) und artikuliert politische Kritik an der deutschen Gastarbeiterpolitik sowie an der bei immer

17 Merkt, Musikpädagogik; vgl. Klebe, Volksmusik.

18 Irmgard Merkt/Ulla Schnellen, Die Welt dreht sich. Ein interkulturelles Liederbuch, Dortmund 1991.

19 Karl Adamek (Hg.), rüzgargülü – Windrose. Deutsch-türkisches Liederbuch, Bonn-Bad Godesberg 1989 (mit LP). Dazu Video-Dokumentation: <https://www.youtube.com/watch?v=zJNiyIwF3Rk&list=PLOrbiNMeluhU8f6W6a-HkWSa9tEdh6zfF&index=2> (1.2.2017).

mehr Deutschen aufkommenden Meinung, die ›Gastarbeiter‹ würden Arbeitsplätze wegnehmen oder erst wegen der Rückkehrprämie kommen. Türkische und deutsche Arbeiter sollten sich im politischen Kampf besser verbünden und gegen Unrecht und Ausbeutung eintreten als sich gegeneinander ausspielen zu lassen. Die Musiker singen jeweils in ihrer Sprache, sodass der Text zwei Mal erklingt; dazu spielt Baier Akkordeon und Çobancaoğlu eine Saz:

»Wenn sie jetzt an der Ecke steh'n und ihre Zigaretten dreh'n, ob Deutsche oder Türken.
Denn beide sind jetzt arbeitslos, bei beiden ist die Sorge groß, doch einer soll jetzt geh'n.
Wer war's, der sie geholt hat in das Land? Wer, der das Ausländer-Gesetz erfand?
Wer hat den Lohn für sie gesetzt? Wer hat sie durch die Presse gehezt? –
Wo ist des Arbeiters Vaterland? Überall dort, wo er schafft mit seiner Hand. Und das ist diesmal hier.«

Es ist allerdings wohl davon auszugehen, dass diese politisch motivierte Musik weniger rezipiert wurde als eine türkische Pop-Variante der Gurbetçi-Musik: die Arabesk-Musik. Diese Fusion aus arabischem Schlager bzw. ›langem Lied‹ und türkischer Popmusik entstand in den 1960er Jahren als Reaktion auf ein im Jahre 1948 erlassenes Dekret, das arabische Musik in der Türkei untersagte. Die führenden Arabesk-Persönlichkeiten wie Ibrahim Tatlıses (arabisch-kurdischer Abstammung), Orhan Gencebay (Saz-Virtuose und Alevit) und Bülent Ersoy (als Transvestit) sind allesamt schillernde Persönlichkeiten und nicht unumstritten. Einige müssen im Exil leben, andere (wie Ibrahim Tatlıses) werden vom türkischen Staatspräsidenten Tayyip Erdoğan als ›Stimme des kleinen Mannes und AKP-Wählers‹ sehr geschätzt. Die Arabesk-Musik widmet sich (ganz in der Tradition arabischer Popmusik) in der Regel dem Liebeskummer, wird aber in der Migrationssituation noch einmal umgedeutet und auf die eigene soziale Lage projiziert.²⁰ Der Eindruck, dass die Lieder der Migration ausschließlich männlich klingen, wurde auch in den Recherchen für diesen Beitrag bestätigt und setzt sich bis in den migrantischen HipHop der 2000er Jahre fort. Gleichwohl gibt es auch weibliche Protagonist_innen, die aber (bis auf die Popmusik der 2000er Jahre) Ausnahmen sind.

²⁰ Die Arabesk-Rezeption bleibt bis heute in der IMP ein wissenschaftlich interessantes Thema. So zeigt Johann Honnens in seiner Dissertationsschrift am Beispiel der Arabesk-Rezeption von Jugendlichen, wie sie untereinander kulturelle Bedeutungen erzeugen und Identitäten konstruieren – möglicherweise eine auch für die Szenographie von Migration ertragreiche Perspektive. Vgl. Johann Honnens, *Sozioästhetische Anerkennung. Eine qualitative-empirische Untersuchung der arabesk-Rezeption von Jugendlichen als Basis für die Entwicklung einer situativen Perspektive auf Musikunterricht*, Münster 2017.

Die Musik von Migrant_innen von außerhalb Europas zwischen 1974 und 1990

Es wäre ein spannendes Unternehmen, die Musikkulturen der Musiker_innen aus Brasilien, Argentinien und Chile systematisch für Ausstellungskontexte aufzuarbeiten; denn auch aus diesen Ländern kommen zahlreiche politische Flüchtlinge, die zwischen den 1970er und 1980er Jahren in beiden deutschen Staaten Zuflucht finden. Unter ihnen befinden sich Komponist_innen und Musiker_innen, die weit über ihre lateinamerikanische Community hinaus wirken. Das jährliche ›Festival des Politischen Liedes‹ in Ostberlin ist seit 1970 ein Forum für lateinamerikanische Musik im Exil.²¹ Aus der Sicht vieler brasilianischer und argentinischer Musiker_innen ist vor allem West-Deutschland das »gelobte Land«²², was sich auch in der gut organisierten Straßenmusikszene mit bolivianischer Musik oder der deutschen Tango-, Salsa- oder Capoeira-Szene niederschlägt, die zum großen Teil von lateinamerikanischen Migrant_innen getragen wird.

Die musikalische Kultur der nach Westdeutschland migrierten ›Boat People‹ (1979–1982) oder die bereits seit Jahrzehnten in der DDR lebenden Vietnames_innen ist kaum bekannt geworden; dass es im Verborgenen aber eine solche und weitere Kulturen gegeben haben muss, zeigen z.B. die zahlreichen ostasiatischen Gruppen, die seit 1996 alljährlich beim Berliner ›Karneval der Kulturen‹ mitziehen.

Musik der Migration nach 1990

Die Öffnung der ehemals sozialistischen Länder und die Politik der Zuwanderungspolitik für Spätaussiedler verändern auch die Musikszene der Migrant_innen. Zudem mobilisieren ausländerfeindliche Attacks (z.B. in Rostock, Mölln) anti-faschistische Kräfte in Deutschland, die sich auch musikalisch artikulieren – zuweilen zur eigenen Selbstvergewisserung von Offenheit und Toleranz. Doch während auf dem norddeutschen Festival ›We Are One‹ im Jahre 1992 zwölf ›multikulturelle‹ Gruppen auftreten, deren Mitglieder das gesamte Spektrum der norddeutschen Migrantenszene (mit Ausnahme der Türkei) widerspiegeln, beherrschen auf dem großen Festival in Frankfurt/Main ›Heute die! Morgen du!‹ im selben Jahr vor allem deutsche Rockgrößen (Udo Lindenberg, Herbert Grönemeyer, Marius Müller-Westernhagen, Ulla Meinecke, Klaus Lage, Peter Maffay) die Bühne. Zwar soll bei

21 Vgl. Sieglinde Mierau, Intersongs. Festival des Politischen Liedes. Ein Liederbuch, Berlin 1972.

22 Vgl. Graciela Parakevaidis/Wolfgang Martin Stroh, La imagen de América Latina en Alemania a través de la world music, in: Hanns-Werner Heister/Ulrike Mühlischlegel (Hg.), Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI (Biblioteca Ibero-Americana, Bd. 156), Frankfurt a.M./Madrid 2013, S. 175–192.

diesem Festival vor allem demonstriert werden, dass sich viele Menschen in Deutschland offen und liberal gegen rechtes Gedankengut, rechte Gewalt und jede Form von Rassismus stellen, doch kommen wie in den 1970er Jahren ›die Fremden‹ selbst nicht zu Wort. Auch für Ausstellungskontexte könnte die Aufarbeitung von Festivalkonzepten interessant sein, die offensichtlich zwischen den Polen einer Steigerung der eigenen Publicity und Selbstdarstellung einheimischer Musik_innen und einem gemeinsamen und gleichberechtigten Miteinander mit zugewanderten Musik_innen aufgespannt sein könnten.

Die neu entstehende russische Musikszene in Deutschland ist eng mit dem Namen Wladimir Kaminer und dessen ›Russendisko‹ verknüpft. Die erste CD mit diesem Titel erscheint im Jahre 2003 beim Trikont-Verlag. Die Musik reflektiert ironisch sowjetische Klischees, russische Folklore und Popmusik und die scheinbare Orientierungslosigkeit der Deutsch-Russen im kapitalistischen Westen. Von diesen Musikern, die sich stolz als ›Russen‹ bezeichnen, sind die Aussiedler polnischer und russischer Herkunft zu unterscheiden, die eher die Basis einer osteuropäischen Folklore-Kultur bilden. Anders artikuliert die jüdische Community in Deutschland, die zu 80 Prozent aus ehemals russischen Juden und ihren Nachkommen besteht, ihr musikalisches Profil in Gestalt von jiddischen Liedern und Klezmermusik.²³

Der Krieg auf dem Balkan führt in Berlin zu einem musikalischen Projekt unter Flüchtlingen und Emigrant_innen mit dem Namen ›BalkanBeats‹:

»Als Anfang der 1990er Jahre die ersten Granaten im zerfallenden Jugoslawien abgefeuert wurden, kam ein junger Bosnier namens Robert Soko nach Berlin, um ein neues Leben zu beginnen. Es war ihm egal, ob sein Nachbar Bosnier, Serbe oder Kroat war. Er begann, mit gleichgesinnten Emigranten Partys zu feiern und legte dazu die alten ›Jugo-Hits‹ auf – als Symbol eines friedlichen Jugoslawien, das längst zur Utopie geworden war, als Überlebenstraining von Emigranten auf der Suche nach verlorenere Vergangenheit, die eigene Geschichte und die eigene Identität zu bewahren.«²⁴

Heute sind ›BalkanBeats‹ zu einem Genre der Dance Music geworden: schnelle Off-Beats im Stile des ›Gypsy-Jazz‹, extensiver Gebrauch von Blechbläsern und folkloristische Melodiefetzen. Balkan-Nächte werden in der ganzen Republik als weltmusikalische Alternative zur elektronisch orientierten Disko- und DJ-Musik angeboten; amerikanische Musikethnologen sprechen von einem ›New Old Europe Sound‹.²⁵

²³ Vgl. Judith Kessler, Klezmerfreie Zone oder Jewish Disneyland?, in: Wiltrud Apfeld (Hg.), klezmer heimisch und hip. Musik als kulturelle Ausdrucksform im Wandel der Zeit, Essen 2004, S. 101–104.

²⁴ Booklet der CD BalkanBeats, Berlin 2005.

²⁵ David Kaminsky, Introduction. The New Old Europe Sound, in: Musikethnology Forum, 24. 2015, H. 2, S. 153–158.

Musiker_innen der afrikanischen Diaspora in Deutschland sind nicht nur in der Workshop-Szene²⁶ oder vereinzelt Afro-Rockbands aktiv, sondern betreiben mit der Initiative Brothers Keepers einen genre-übergreifenden Zusammenschluss von überwiegend schwarzen Musiker_innen unterschiedlicher Herkunft. Die Gründungsgruppe der Brothers Keepers positioniert sich im Jahre 2000 mit dem Song ›Adriano – letzte Warnung‹ anlässlich des Todes eines von Neonazis verprügelten Schwarzen als ›wehrhaft‹, was heftige Diskussionen auslöst. Heute sind auch viele afrikanische Musiker_innen, die nicht in Deutschland leben, sowie Musiker_innen ohne Migrationshintergrund Mitglieder im Verein Brothers Keepers.

Nach wie vor ist die türkische Musikszene an Vielfalt und Breitenwirkung kaum zu übertreffen.²⁷ Neben einer Fortsetzung alter Gurbetçi-Traditionen aus den 1970er und 1980er Jahren, neben Impulsen, die von Musikschulen und der interkulturellen Musikerziehung ausgegangen sind, entwickelt sich nicht zuletzt aufgrund intensivierter und auch musikbezogen operierender Sozial- und Stadtteilarbeit eine ganz spezifisch deutsch-türkische Jugendmusikkultur, die dann wiederum auf die Türkei Einfluss nimmt. Zugleich gibt es Musiker_innen und Komponist_innen, die sich weniger über ihr ›Deutsch-türkisch-Sein‹ als über ihren quasi weltbürgerlichen Künstlerstatus definieren. In Oldenburg konnte beispielsweise im Sommer 2013 ein ›Komponisten Colloquium‹ stattfinden, bei dem sich im Laufe eines Semesters sieben deutsch-türkische Komponisten von traditionell westeuropäisch, mittlerweile aber durch viele kulturelle Einflüsse geprägter Kunstmusik (Konzertmusik, Opern, Filmmusik) vorstellten.²⁸

Vor allem aber werden ›Türk-Rap‹, ›Türk-HipHop‹ oder ›Oriental-HipHop‹ zu den herausragenden Erscheinungen des deutsch-türkischen Musiklebens, die in Deutschland entstanden und das vielleicht einzige genuine Musikgenre der deutschen Migrationsgesellschaft sind. Die Geschichte des ›Türk-Rap‹ ist vielfach beschrieben, für den interkulturellen Musikunterricht aufbereitet und wissenschaftlich kontrovers diskutiert worden.²⁹ Nach den

26 Vgl. Karsten Wolff, *Trommeln und Teutonen. Afrikanische Musik auf dem deutschen Pop-Musikmarkt* (Schriften zur Populärmusikforschung, Bd. 1), Karben 1996; Esther Grätuschus/Anneke Fürst, *Afrikanisches Trommeln – Untersuchung geschlechtsspezifischer Herangehensweisen Lernender und der Didaktik/Methodik afrikanischer und europäischer Lehrender*, Examensarbeit Oldenburg 2003; Lothar Krug, *Afrikanisch-deutsche Bands und ihre sozialen und musikalischen Probleme. Untersuchung anhand ausgewählter Fallstudien*, Examensarbeit Oldenburg 1992.

27 Greve, *Musik*; Sabri Uysal, *Zum Musikleben der Türken in Nordrhein-Westfalen*, Gräfel-fing 2001.

28 Vgl. http://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/veranstaltungen_ss_2013.html (1.2.2017).

29 Dorit Klebe, *Zum Crossover in der HipHop-Musik türkischer Migrant*innenjugendlicher*, in: Matthias Kruse (Hg.), *Interkultureller Musikunterricht*, Kassel 2003, S. 32–46 und dies.,

diffusen Anfängen, bei denen deutschtürkische Jugendliche zusammen mit nicht-türkischen Migranten sangen, bilden sich diverse lokale Rap/HipHop-Formationen (vor allem) in Hamburg, Nürnberg, Köln oder Berlin heraus. Auch die Bandmitglieder der 1987 in Heidelberg gegründeten HipHop-Formation Advanced Chemistry (›Fremd im eigenen Land‹) bzw. ihre Eltern-teile kommen aus Haiti, Ghana und Italien; ebenso sind in Deutschland lebende Afroamerikaner anfänglich in der HipHop-Szene präsent. Die drei Mitglieder der HipHop-Formation Fresh Family haben türkischen, marokkanischen und mazedonischen Migrationshintergrund. Ihr Erfolgshit ›Ahmet Gündüz‹ (1990) schließt nahtlos an die Gurbetçi-Tradition an:

»Mein Name ist Ahmet Gündüz, laß mich erzählen euch.
Du musse schon gut zuhören, ich kann nix sehr viel Deutsch.
Ich komm von die Türkei, zwei Jahre her.
Ich mich sehr gefreut, doch Leben hier ist schwer.«

Spektakulär ist der Erfolg mehrerer deutscher Türk-Rapper (aus Berlin, Nürnberg und Kiel) unter der Bezeichnung Cartel (Titel der 1995 erschiene-nen MC und CD und des dortigen Titelsongs) in der Türkei. Die Tatsache, dass sich die MC/CD 29.000 Mal in Deutschland und 300.000 Mal in der Türkei verkauft, zeigt, dass diese Produktion nicht mehr als ›Gurbetçi-‹ oder ›Arabesk-Musik‹ rezipiert wird, sondern als aktuelle türkische Popmusik, dass Cartel aber von der deutschen HipHop-Szene kaum wahrgenommen wird. Wie im Titel ›Cartel‹, so ist es lange Zeit im Genre TürkRap üblich, dass ein Chor Fragmente eines türkischen Volksliedes im Intro oder Refrain ein-singt.

1997 erreicht der Oriental HipHop mit der CD ›Es ist Zeit‹ der Ausnahmemusikerin AzizaA einen ersten Höhepunkt. AzizaA legt auch als DJane im Rundfunk auf, wird vom deutschen Fernsehen interviewt und in deutschsprachigen Musikmagazinen portraitiert.³⁰ Der Titel ›Es ist Zeit‹ bezieht sich nicht (wie es bei den frühen Türk-Rappern und später bei dem Kollektiv Kanak-Attack der Fall ist) auf die deutsche Gesellschaft und deren Umgang mit Migrant_innen, sondern auf die eigene Community, die türkische Familie, den türkischen Bruder, die Mutter. Damit spricht AzizaA ein für die zweite und dritte Generation viel wichtigeres Problem an als das der Integration in die deutsche Gesellschaft: das rigide und als altmodisch (›nicht integriert‹) empfundene System der türkischen Community:

»Kanak« my name... ich heiße »Mensch«, in: Matthias Kruse (Hg.), Von Oi bis Türkü. Musik zwischen den Kulturen, Leipzig/Stuttgart 2004, S. 14–25; Oliver Kautny, Populäre Musik als Herausforderung der interkulturellen Musikerziehung, in: Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik 2010, online: <http://www.zfkm.org/10-kautny.pdf> (15.3.2015).

³⁰ Achim Schudack, Abgrenzung und Integration. Aziza-A und der türkisch-deutsche HipHop in Deutschland, in: Musik in der Schule, 2000, H. 3, S. 12–18.

»In den zwei Kulturen, in denen ich aufgewachsen bin, ziehen meine lieben Schwestern meist den kürzeren, weil nicht nur Väter über ihre Töchter wachen: Du bist die Ehre der Familie, klar, gehorsam, schweigsam, wie deine Mutter auch mal war.
 Ja, ja, nun ich nehme mir die Freiheit! AzizaA tut das, was sie für richtig hält, auch wenn sie aus den Augen der ganzen Sippe fällt und niemand sie zu den gehorsamen Frauen zählt!
 Ist mir egal, ich muss sagen, was ich denk, und zwar:
 Frau, Mutter, Mädchen oder Kind, egal aus welchem Land sie kamen:
 ein Mensch, der selbständig denken kann, verstehst du Mann!
 Es ist Zeit, steht auf!«

Dieser Oriental HipHop richtet sich nicht an das türkische ›Heimatland‹, sondern an das deutschtürkische und deutsche Publikum. Es wird in deutsch gesungen; türkisch wird nur noch gleichsam zitiert. In ›Es ist Zeit!‹ z.B. handelt es sich um ein Volkslied von mit Murmeln auf der Straße spielenden Kindern, ein Bild, das im deutschen Großstadt-Kiez anachronistisch wirkt.³¹

Innerhalb kurzer Zeit erblüht die deutschtürkische Popmusik, doch das Musikbusiness (MTV, Viva oder die ARD-Sender) erkennt diese Chance nicht; es bleibt bei den berühmten Ausnahmen, die die Regel bestätigen: 1999 vertritt die deutschtürkische Gruppe Sürpriz ihre Heimat Deutschland beim Eurovisions-Contest in Israel und singt erfolglos den Titel ›Eine Reise nach Jerusalem‹ in Englisch, Deutsch und Hebräisch. Der zweite Ausnahmemusiker ist Tarkan – ein in Deutschland geborener Musiker, der mehrfach zwischen der Türkei und Deutschland pendelt und im Jahre 1992 mit dem Titel ›Yine Sensiz‹ im Arabesk-Stil fast die Millionengrenze verkaufter CDs erreicht. Vor einem Rhythmus-Hintergrund, der an Techno-Techniken erinnert, und auf Basis von Streicherklängen singt er von Verlassenheit und Liebeschmerz. Tarkan ist international tätig, wohnt in Istanbul oder New York und engagiert sich politisch und musikalisch für Ziele auch außerhalb des Musikbusiness. In fast surrealistischen Videos huldigt er der Aşık-Tradition – z.B. mit ›Kara Toprak‹ (Schwarze Erde) von Aşık Veysel, das auch der Pianist Fazıl Say gerne als Konzert-Zugabe gibt.

»Vergiss doch meine schwarzen Haare – Deutschland!« singt der deutschtürkische Rapper Muhabbet (nicht mit dem oben erwähnten Projekt gleichen Namens zu verwechseln) am 12. November 2007 zusammen mit Frank Steinmeier öffentlichkeitswirksam als Auftakt der neuen Zuwanderungs- und Integrationspolitik. Türk-Rap ist jetzt voll integriert; die Phase einer Ghetto- oder Protestkultur oder von desintegriertem Selbstbewusstsein ist vorbei.

³¹ Siehe https://www.youtube.com/watch?v=7VjL_S9Rft8&list=PLOrbiNMeluhU8f6W6a-HkWSa9tEdh6zff&index=3 (1.2.2017).

Für das Gesamtphänomen des Türk-Rap oder Migranten-HipHop gibt es viele Deutungen: Dass deutsch-türkische Jugendliche im HipHop ihre ›Ghetto-Situation‹ in der multikulturellen Gesellschaft mit derjenigen der schwarzen Rapper in den USA vergleichen, steht dabei neben der Beobachtung, dass diese Musikkultur eigentlich ein Produkt der deutschen Sozialarbeit sei. So hat Ayse Caglar die »öffentliche und akademische Begeisterung« für die deutsch-türkische HipHop-Bewegung kritisch untersucht und beobachtet, dass nach den ersten spektakulären Anfängen die meisten lokalen Türk-Rapper wie auch sonstige türkische Rockgruppen in Stadtteilzentren, Jugendtreffs und Jugendzentren geprobt und aufgeführt haben.³² Heute (2015) ist festzustellen, dass sich eine eigene, weit verbreitete Jugendkultur etabliert hat, die mit eigenen Formaten, Videoclips oder TV-Staffeln ihre Migrationssituation thematisiert und inszeniert. Längst sind nicht mehr nur deutsch-türkische Jugendliche dabei, es dominieren aber Musiker_innen aus dem türkisch-arabischen Raum. Manche Texte sind aggressiv, andere analytisch oder emotional. Alpa Gun – ein Rapper aus Berlin-Schöneberg z.B. – beschreibt in seinem Song ›Ich bin ein Ausländer‹ Erfahrungen, die viele Mitglieder der zweiten oder dritten Generation teilen können, nämlich zwischen Fremdzuschreibungen (»Für euch sind wir Kanaks«) und Selbstverortungen (»Wir sind hier zu Hause; es wird Zeit, dass ihr es heute rafft«) seinen Platz in zwei oder mehr Kulturen zu finden (»Ich bin ein Ausländer, doch Berlin ist mein zu Hause«):

»Ich bin hier geboren und werd' hier draußen alt;
ich bin ein Türke mit unbefristetem Aufenthalt.
Du brauchst nicht so zu gucken, Homie, nur weil ich schwarze Haare habe!
Es war nicht leicht hier, das sind 26 harte Jahre.
Und unsere Eltern, Caney, haben das Geld gebraucht.
Sie haben hier geackert und 'ne neue Welt gebaut.
Vater wurde schikaniert, als wär er ein Terrorist,
deswegen leb ich heute da, wo das härteste Ghetto ist.
Da, wo nur Kurden, Russen, Araber und Türken wohnen;
da, wo die Menschen kämpfen müssen für ein bisschen Lohn.
Euch geht es gut da oben, doch wir ham's hier unten schwer.
Für euch sind wir Kanaks und müssen trotzdem in die Bundeswehr.
Ich bin kein Faschist, ich bin hier nur so aufgewachsen.
Wenn ich drüben im Osten bin, kenn ich auch ein paar Glatzen.
Wir sind hier zu Hause; es wird Zeit, dass ihr es heute rafft.
Fast jeder von uns auf der Straße hat 'nen deutschen Pass.

Ich bin ein Ausländer, doch ich bin hier gebor'n;
zu viele sind heute im Knast, nur aus manchen ist was gewor'n.
Ich bin ein Ausländer, Caney, wir haben's hier nicht leicht gehabt;

³² Ayse Caglar, Verordnete Rebellion. Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin, in: Ruth Mayer/Mark Terkessidis (Hg.), Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur, St. Andrä/Wörden 1998, S. 41–56.

die Straße im Ghetto hat noch niemanden reich gemacht.
 Ich bin ein Ausländer, doch Berlin ist mein zu Hause,
 meine Heimat, meine Stadt, hier kriegst du auch mal auf die Schnauze.
 Ich bin ein Ausländer, doch für euch bin ich Kanake, Caney,
 trotzdem bin ich hier und leb unter der deutschen Flagge (yeah).«

Die beiden 15-jährigen Musiker Kamyar & Dzeko erzählen im Jahre 2014 in ihrem Song ›Generation Sarrazin‹ eine Geschichte, die nahezu wie eine Veranschaulichung des akademisch geführten Diskurses zu Fremdzuschreibungen, Ethnisierungen und Kulturalisierungen klingt. In ihrem Song rappen sie darüber, dass sie in der deutschen Gesellschaft angekommen sind: Kamyar ist sehr gut in der Schule, hat sogar eine Klasse übersprungen. Beide haben auch deutsche Freunde, deren Familien ihnen vorurteilsfrei und vollkommen selbstverständlich begegnen: Der Migrationshintergrund spielt in ihrem Leben und ihrer Selbstbeschreibung keine existenzielle Rolle. Wenn Kinder und Jugendliche wie sie aber durch Fremdzuschreibungen über die Herkunft, die Migrationssituation oder andere scheinbar kollektiv-kulturelle Merkmale definiert werden, können Verunsicherungen, Ausgrenzungen entstehen, kann Fremdheit hergestellt werden. Im Text und im Video werden Episoden erzählt, wie Kinder und Jugendliche mit ebensolchen Stigmatisierungen und vorurteilsvoller Propaganda konfrontiert und irritiert werden – z.B. durch die rassistischen Äußerungen eines Thilo Sarrazin. Das Video zeigt allerdings auch, dass die Ausgrenzung zuweilen in guter Absicht erfolgen kann, wenn z.B. Lehrpersonen in der Schule einen Migrationshintergrund zum Thema machen wollen, obwohl er für die Kinder und Jugendlichen bisher gar keine Rolle gespielt hat. So sieht man zu Beginn des Videos eine vierköpfige (wohl zugewanderte) Familie am Frühstückstisch. Der ca. 10 Jahre alte Sohn: »Mama, mein Lehrer hat gesagt, ich habe einen Migrationshintergrund. Ist Berlin nicht meine Heimat?« Mutter (verwirrt): »Du bist Berliner.« Vater (bekräftigend): »Du bist Deutscher!«³³

»Deutschland, ich bin einer von denen,
 über die ihr ständig rummeckert in eurem System.
 Ich bin Dzeko 15 Jahre alt und garantiert kein Straftäter.
 Fußball, rappen, Schule bei mir läuft es rund wie Zahnräder.

Laut Sarrazin bin ich ein Kern des Problems,
 doch der Jugo fährt zur Schule um lernen zu gehen.
 Laut Sarrazin übernehmen wir bald Deutschland:
 ›wir werden immer weniger.‹
 Doch warum sieht mich Joachim dann als Freund an?
 Denkt ihr, dass wir mit dem ganzen Reden hier noch weiter kommen?
 Wir sind hier geboren in Deutschland; wir sind ein Teil davon.
 Ihr wollt uns ständig sagen, dass wir nicht dazu gehören.

33 <https://www.youtube.com/watch?v=CzHEcZnNMoa> (15.02.2017)

Eure Scheiß-debatten – das wird diese Jugend stören.
 Bruder, wenn du wirklich weißt, wovon ich rede, dann komm mit.
 Wir sind hier der Stündenbock für die verfuckte Politik.
 Sie haben es kaputt gemacht; die Jugend muss es grade biegen.
 Hallo, Mister Sarrazin, ja ich rede grad mit ihnen.
 Kamyar, laut Sarrazin ein Salafist.
 Und Dzeko, keiner der die deutsche Sprache spricht.
 Du willst nur ein Vorbild sein, das neue Tugend transportiert.
 Doch du bist ein Salafist, der die Jugend drangsaliert.
 Du freust dich, wenn ein Araber ne sprachliche Barriere hat,
 damit du drüber schreiben kannst und jede Menge Knete machst.
 Sarrazin geht es heute nicht gut;
 Guck mal alle meine Freunde, sie sind deutsch so wie du.

Deutschland, ich bin einer von denen,
 über die ihr ständig rummeckert in eurem System.
 Ich bin Kamyar, 15 Jahre alt,
 hab sogar ne klasse übersprungen am Gymnasium.
 und dann sagt nochmal, wir Moslems sind dumm.
 So wie Sarrazin: er wertet unsre Gene. [...]«

Zwei kluge und selbstbewusste Jugendliche verstehen sich als selbstverständlichen Teil dieser Gesellschaft, machen aber deutlich, dass diese Zugehörigkeit eingefordert werden muss – vor allem wenn in puncto Migrationspolitik soziale und politische Fragen zu Unrecht in kulturelle Antworten münden (z.B. bei der empirisch nachweisbaren Bildungsbenachteiligung von Migranten). Doch: Überschneidet sich das Anliegen, diese Kulturalisierungen öffentlich anzuprangern, nicht auch mit dem Wunsch, Geld zu verdienen, indem man den Nerv des Publikumsgeschmacks trifft? Der Song entstand im Rahmen eines Projektes ›Von der Straße ins Studio‹ (VDSIS). Unter der Schirmherrschaft des Rappers Eco Fresh sollten in diesem Projekt Jugendliche aus sozialen Brennpunkten kreativ arbeiten können. Kamyar & Dzeko stehen mittlerweile bei ›Gefälltmir-Media‹, dem Management des Rappers Eko Fresh, unter Vertrag. Morton Freidel macht in einem online-Beitrag der Frankfurter allgemeinen Zeitung darauf aufmerksam, dass die Aufmerksamkeit, die das Video erhält, sicher auch Eco Fresh nützt – wie auch der Verkauf dem Management.³⁴ Dieser Zwiespalt betrifft sicher Künstler_innen in ihrem Verhältnis zum Musikmarkt im Allgemeinen – doch konnte auch in vorliegendem Text an mehreren Beispielen gezeigt werden, dass zur angemessenen Interpretation und Szenographie der Lieder der Migration auch die Verkaufsebene beachtet werden sollte.

Musik kann in Ausstellungskontexten zur Szenographie von Migration in unterschiedlicher Weise beitragen – das kann im Überblick, aber vor allem

³⁴ <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/kamyar-und-dzeko-landen-hit-mit-song-ueber-sarrazin-13162781.html> (15.2.2017).

exemplarisch gezeigt werden. So wurde bereits zu Beginn des Textes darauf hingewiesen, dass Musik als ästhetische Praxis die Alltags- und Lebenswelt der Musiker_innen und Interpret_innen reflektieren und so zum klingenden Dokument werden, das anderes ausdrückt und will als etwa dokumentarische Texte. Diese Perspektive wurde im Text durchgängig verfolgt. Interessant wäre es weiter darüber nachzudenken, in welcher Hinsicht die Einbeziehung der Interkulturellen Musikpädagogik als pädagogische und daher normative Disziplin für die Szenographie von Migration fruchtbar gemacht werden kann. Mit anderen Worten: Kann (und möchte) die Darbietung von Musik in Ausstellungskontexten die Welt nicht nur reflektieren, sondern auch verändern? Zu welchem Zweck und mit welcher Absicht sollen also die Musikbeispiele ausgewählt und präsentiert werden? Beeinflusst es die Besucher_innen einer Ausstellung nicht in ihrer Wahrnehmung der Migrationsgesellschaft, wenn sie provozierenden Gangsta-Rap performt von finster aussehenden Musikern oder die gepflegt aussehenden zukünftigen Akademiker Kamyar & Dzeko hören – das Ergebnis eines pädagogischen Projektes? Die IMP zumindest tut sich schwer damit, Objekte, Artefakte, Musik nur für sich sprechen zu lassen: Gewohnt, Ziele zu formulieren, möchte sie Diskussionen und Interpretationen anregen, ästhetischen Streit inszenieren, Deutungsmöglichkeiten reflektieren. Insofern kann dieser Text auch als Versuch gelesen werden, Inszenierungen und Konzeptionen von Ausstellungen zur Migration mit Inhalten, Zielen und Methoden der Interkulturellen Musikpädagogik zusammenzubringen und anzuregen, diesen Dialog weiterzuführen.

Aslıgül Aysel

Objekte der Migration. Überlegungen zu einer Sammlungsorganisation

Wie können Objekte der Migration systematisch erschlossen, gesammelt und ausgestellt werden? Die Frage bedarf einer Reflexion der Sammlungspolitik und -grundlagen in Museen, welche direkten Einfluss auf die Repräsentation der Migration und ihrer Objekte in musealen Ausstellungen haben.

Migration in Museen abzubilden und migrationspezifische Objekte zu sammeln, ist eine enorme Herausforderung für Museumsschaffende. Dies ist nicht allein vor dem Hintergrund der Frage zu sehen, was Objekte der Migration ausmacht, wie sie systematisch zu sammeln, zu verschlagworten, zu archivieren und auszustellen sind. Das Thema Migration ist von hoher Komplexität und mit interdisziplinären Perspektiven verbunden, wie Menschenrechte und Arbeitsrecht, soziale Ungleichheit, Integration, Lebensstile, Stadt(teil)entwicklung, Diversität bzw. kulturelle Vielfalt und demografischer Wandel – um nur einige zu nennen. Diese Komplexität und Interdisziplinarität im Umgang mit dem Thema und die weiterhin vorzufindenden defizitären migrationsbezogenen Narrative in Museen erschweren die Erschließung und Vermittlung von Migration.¹ Problemzentrierte Erzählungen entlang kulturalistischer Ethnisierung und/oder Nationalisierung spiegeln den veralltäglichten und normalisierten Diskurs wider und können nur aufgebrochen werden, wenn Thema und Exponate neu perspektiviert werden.²

Daher sollten Museen auch bezüglich der Themen ›Migration‹ und ›kulturelle Vielfalt‹ einen Perspektivwechsel vornehmen, sowohl um ihre Sammlungen zu erweitern, als auch um eine Neubewertung der Bestände zu ermöglichen. Darüber hinaus sind die Sammlungsbestände der Museen bezüglich des Themenbereichs ›Migration‹ nach wie vor lückenhaft.³ Osses stellt

1 Zum Thema problemzentrierte Perspektive auf Migration: Sabine Hess, Hegemoniale Diskurs-Bilder brechen – eine kulturwissenschaftliche Kritik der dominanten Wissensproduktion zu Migration, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Migration und künstlerische Produktion: Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2013, S. 107–122, hier S. 111f., 118.

2 Vgl. Erol Yıldız, Migration als urbane Ressource. Vom öffentlichen Diskurs zur Alltagspraxis, in: ebd., S. 251–270, hier S. 252.

3 Vgl. Dietmar Osses, Migration und kulturelle Vielfalt: Eine Herausforderung für die Museen, in: *Museumskunde*, 75. 2010, H. 1, S. 36–40, hier S. 37.

fest, dass dies auf die Sammlungsgeschichte der Museen zurückzuführen ist: »Viele Aspekte der Migration beziehen sich auf Bereiche der Alltagsgeschichte der jüngeren Vergangenheit, die nur selten Eingang in die Museums-sammlungen gefunden haben. Hier kann oft nur die Neuerhebung von Objekten helfen.«⁴ Die Neuerhebung von Objekten der Migration setzt jedoch voraus, dass es Objekte der Migration gibt. Was aber sind Objekte der Migration?

Der vorliegende Beitrag⁵ befasst sich mit der systematischen Erschließung migrationspezifischer Objekte, um *eine* mögliche Antwort auf die Frage zu geben, was Objekte der Migration sind bzw. wie sie als Teilbereich samm-lungsrelevanter Objekte der Migration⁶ bestimmt werden können. Hierzu wird zunächst die gewählte Methode lebensgeschichtlicher Interviews mit Migrant_innen erläutert und anschließend anhand der Interviews mit dem Ehepaar Demir konkretisiert. In einem weiteren Schritt wird dargelegt, wie ihre gezielte Suche und Aufnahme in die Museumsbestände erfolgen kann.

Migration in Museen: ein kurzer Überblick

In den letzten Jahren gab es einen regelrechten Boom von Ausstellungen zu Migration in Museen.⁷ Anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Anwerbeab-kommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Staaten wie Italien, Griechenland und der Türkei wurden dem Thema mehrere Ausstellungen⁸ gewidmet. Viele Institutionen und Migrant*inneninitiativen haben sich daran be-

4 Ebd.

5 Dieser Beitrag entstand 2014 im Rahmen des Programms ›Kulturelle Vielfalt und Migration‹ im LWL-Industriemuseum Zeche Hannover und wurde 2016 bearbeitet und erweitert. Die Untersuchung beruht auf dem Versuch, Objekte der Migration mit den dazugehörigen Geschichten aufzuzeigen, sie gezielt zu suchen und systematisch zu verschlagworten, um in einem weiteren Schritt sich den Fragen zuzuwenden, inwiefern eine (neue) museale Sam-mlung zum Themenkomplex Migration angelegt werden kann und soll und unter welchen Gesichtspunkten diese Objekte in Dauer- und/oder Wechselausstellungen eingefügt werden können. Das Programm ›Kulturelle Vielfalt und Migration‹ wurde von der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 2014/15 gefördert.

6 Objekte der Migration lassen sich gewiss nicht nur auf jene Dinge beschränken, die einen Informationsgehalt über die Lebensgeschichte der Migrant_innen hergeben, schließen diese jedoch auch nicht aus.

7 Vgl. Manuel Gogos, Erinnerungskulturen der Einwanderungsgesellschaft, in: Museums-kunde, 77, 2012, H. 2, S. 18–22, hier S. 20. Für einen kurzen Überblick vgl. Lorraine Bluche u.a., NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung, Bielefeld/ Berlin 2013, S. 12; sowie den Beitrag von Marie Toepper in diesem Heft.

8 Für eine nähere Auseinandersetzung zum Thema siehe Joachim Baur, Moving On – oder: Die letzte Migrationsausstellung. Versuch einer Bestandsaufnahme, in: Museumskunde, 77, 2012, H. 2, S. 7–12.

teiltigt.⁹ Damit verbunden sind Ansätze der Musealisierung von Migration. Stimmen aus der Politik, der Wissenschaft wie auch der Zivilgesellschaft wurden laut, die Einwanderungsgeschichte in Deutschland als Teil der Geschichte dieses Landes anzuerkennen, zu dokumentieren und »in der Nachbarschaft« abspielen zu lassen.¹⁰ »Dieser moralisch-politische Anspruch hat das Ziel, das kulturelle Erbe von Einwander_innen zu bewahren und ihnen in den Museen als Produktionsstätten nationaler, regionaler und lokaler Identität ihren Platz einzuräumen.«¹¹

Seit 2007, mit dem Beschluss des Nationalen Integrationsplans der Bundesregierung, sahen sich die Museen Deutschlands der Aufgabe gegenübergestellt, das Thema ›Migration‹ in ihr alltägliches Museumsgeschäft einzubinden.¹² Damit soll insbesondere die interkulturelle Öffnung der Museen für Migrant_innen gewährleistet werden. Nachdem der Deutsche Museumsbund sowie das Deutsche Nationalkomitee des Internationalen Museumsrats (ICOM Deutschland) dieses komplexe und ›neue‹ Thema aufgegriffen haben, wurde 2009 der Arbeitskreis ›Migration‹ gebildet, der 2015 den Leitfaden ›Museen, Migration und kulturelle Vielfalt‹ erarbeitete. Museen sehen sich nun vor der Aufgabe, das Thema Migration in die bestehenden Dauerausstellungen zu integrieren, neue Sammlungen anzulegen, aber auch die bestehende(n) Sammlung(en) hinsichtlich dieses komplexen Themenfeldes neu zu befragen.

Die Arbeitsmigrant_innen, die im Zuge der Anwerbeabkommen nach Deutschland kamen, haben heute ein hohes Alter erreicht. Es erscheint also notwendig, ihre Erinnerungen als Zeitzeugen so schnell wie möglich festzuhalten, ihre Objekte zu erschließen und diese in die Sammlungsbestände aufzunehmen.¹³ Vielfach wurde der Koffer oder der Ausweis als Objekt der Migration ausgestellt – Objekte, die für individuelle Schicksale wie auch kollektive Erinnerungen stehen sollen. Dabei wird jedoch unterschwellig das Bild des ewigen wandernden und nicht angekommenen Menschen transportiert, welches die Migrant_innen unintendiert zu ›den Anderen‹ macht.¹⁴

9 Osses stellt heraus, dass sich trotz eines Booms nur wenige Museen langfristig mit dem Thema Migration auseinandersetzen; Dietmar Osses, Industriemuseen als Transmissionsriemen für Migrationsgeschichte und interkulturellen Dialog. Beispiele aus dem LWL-Industriemuseum, in: *Museumskunde*, 78. 2013, H. 1, S. 58–64, hier S. 58.

10 Gogos, *Erinnerungskulturen*, S. 20; vgl. Bluche u.a., *NeuZugänge*, S. 11; Joachim Baur, *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld 2009.

11 Bluche u.a., *NeuZugänge*, S. 11.

12 Siehe Matthias Buth, *Kulturelle Identität und Museen. Der Nationale Integrationsplan der Bundesregierung*, in: *Museumskunde*, 75. 2010, H. 1, S. 7–11.

13 Vgl. Osses, *Migration und kulturelle Vielfalt*, S. 38.

14 Vgl. Natalie Bayer, *Unter den Vitrinen*, in: *Hinterland*, Thema: *Unterhaltung*, 21. 2012, S. 47–52, hier S. 51, https://www.academia.edu/2126547/Bayer_Natalie_Unter_den_Vitri

Sammlungen sind, wie Döring und andere eruiert haben, das Herzstück der Museen.¹⁵ Dabei befindet sich kontinuierliche museale Sammlungsarbeit stets im Wandel, da sie auf politische Vorgaben und gesellschaftliche Dynamiken eingeht.¹⁶ Zudem erscheint sie essenziell, »wenn es um eine langfristige und nachhaltige Öffnung der Museen für neue Narrative geht.«¹⁷ Die Aufnahme eines Objekts in die Sammlung entscheidet letzten Endes »über die Aufnahme in oder den Ausschluss aus dem kollektiven Gedächtnis«.¹⁸ Somit werden neue Bedeutungen produziert und Zusammenhänge erstellt. Für das Thema Migration gilt es, Migrant_innen nicht länger als ›Fremde‹ zu stigmatisieren und ihre Geschichten als ›fremd‹ zu betrachten. Dies ist besonders wichtig, um geteilte Erinnerungen, ›shared memories‹, und nicht geteilte Erinnerungen, ›divided memories‹¹⁹, zu generieren und eine gemeinsame Geschichte entstehen zu lassen und zu pflegen.²⁰

Wenn bedacht wird, dass Sammlungsorganisationen inhaltlich-kategorial, aber auch gattungsspezifisch sein können und mehrere Hauptgruppen als Klassifikation haben, dann wird das Objekte-Sammeln für ein interdisziplinär zugängliches Thema wie Migration, das über lokale, regionale und globale Grenzen hinausgeht, mehrere Formen aufzeigt und an Aktualität nicht verliert, und das Unterbringen von spezifischen Objekten in die Sammlungskonzeptionen und Ausstellungsdisplays der Museen besonders schwierig – dies umso mehr, wenn das Thema ›lokal‹ oder ›überregional‹ behandelt werden soll. Welche Objekte wären demnach zu sammeln und auszustellen?

Hinzu tritt das Problem der überfüllten Depots. Viele Museen können und wollen nur noch wenige neue Objekte in die bestehende(n) Sammlung(en) aufnehmen. Diese sollen daher gezielt ausgewählt und systematisch erfasst werden.²¹ Eine systematische Suche und Recherche der Objekte der

nen. In *Hinterland* Thema Unterhaltung_21_2012. S. 47-52 (7.12.2016); vgl. Burcu Dogramaci, Migration als Forschungsfeld der Kunstgeschichte, in: dies. (Hg.), Migration und künstlerische Produktion, S. 229–248, hier S. 235.

¹⁵ Vgl. Daniela Döring u.a., Ansätze für eine gendergerechte und reflexive Museumspraxis, in: dies./Hannah Fitsch (Hg.), Gender; Technik; Museum. Strategien für eine geschlechtergerechte Museumspraxis, Berlin 2016, S. 55–102, hier S. 69.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Patricia Deuser, Migration im Museum. Zum aktuellen Stand der Auseinandersetzung mit den Themen Migration und kulturelle Vielfalt in deutschen Museen, 78. 2013, H. 1, S. 65–69, hier S. 65.

¹⁸ Döring, Museumspraxis, S. 69.

¹⁹ Vgl. Jan Motte/Rainer Ohliger, Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Einführende Betrachtungen, in: dies. (Hg.), Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik, Essen 2004, S. 7–16, hier S. 13.

²⁰ Vgl. Gogos, Erinnerungskulturen, S. 19.

²¹ Vgl. Hans Walter Hütter, Nicht alle brauchen alles! Sammeln im Geschichtsmuseum, Museumskunde. Sammellust und Sammellast. Chancen und Herausforderungen von Museumssammlungen, 78. 2013, H. 2, S. 29–32, hier S. 29.

Migration erfordert aber Fachwissen, sowohl über die museale Sammlungsstrategie als auch über das zu erschließende Gebiet, an das sich durch Forschungsliteratur herangetastet werden kann. Da ›wildes‹ Sammeln von Objekten in Museen heutzutage nicht mehr stattfindet, werden Objekte nur noch im Rahmen neuer Projekte bzw. Ausstellungen gesucht, die zuerst temporär gesammelt werden können, unter anderem mit dem Ziel, diese dauerhaft in den Sammlungsbestand aufzunehmen. Für die Museumsschaffenden bedeutet dies häufig, genau zu wissen, was sie erzählen möchten. Das wiederum bedeutet eine Themenauswahl und eine Einschränkung des Sujets.

Kurzum: Die museale Sammlung gestaltet sich als aktiver Auswahlprozess. Er ist an bestimmte Interessenslagen, Anliegen und Kriterien gebunden.²² Museumsschaffende entscheiden also, welche Objekte gesammelt werden und wie diese gesammelt werden. Sie entscheiden, welche Objekte dauerhaft in die Museumsbestände aufgenommen und archiviert werden und wie sie zu verschlagworten sind. Sie legen Dokumentationssysteme an.²³ Es sind Museumsschaffende, die entscheiden, wie ein Objekt inszeniert wird und welche Aspekte für die Öffentlichkeit erarbeitet und vermittelt werden sollen.²⁴

Zwei Wege, Objekte der Migration zu erschließen

Bezüglich der Fragestellungen ›Wie Migration ausstellen?‹ und ›Welche Objekte dafür sammeln?‹ ergeben sich zwei Lösungswege. Der erste besteht darin, persönliche Interviewgespräche über Migrationsobjekte zu führen, die neue Perspektiven eröffnen sollen. Dabei kann der Blick auf die eigene bestehende Sammlung gerichtet werden, um Objekte mit Migrationsbezug auf ihre Multiperspektivität zu befragen. Eine ähnliche Vorgehensweise wurde bereits erfolgreich im Ausstellungsprojekt ›NeuZugänge‹²⁵ erprobt. Jedes beteiligte Museum traf eine Auswahl von zwei Objekten und begründete diese. Im zweiten Schritt wurden diese präsentiert und zur Diskussion gestellt. Durch den Einbezug von externen Wissensbeständen (hier: Berliner_innen

²² Vgl. Wolfgang Muchitsch, Was sammeln? Zur Bedeutung von Sammlungskonzepten, in: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift, 2013, S. 34–36, hier S. 36.

²³ Vgl. Beatrice Jaschke, Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 139–145, hier S. 140.

²⁴ Vgl. Nora Sternfeld, Kuratorische Ansätze, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, S. 73–78, hier S. 73.

²⁵ Die Ausstellung ›NeuZugänge. Migrationsgeschichten in Berliner Sammlungen‹ wurde vom Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg, Museum für Islamische Kunst, Werkbundarchiv – Museum der Dinge und vom Stadtmuseum Berlin sowie von der Technischen Universität Berlin im Forschungsprojekt ›Experimentierfeld Museologie‹ als Laborausstellung konzipiert und im Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg in Berlin vom 29. Januar bis zum 27. März 2011 gezeigt (Bluche u.a., NeuZugänge, S. 14).

mit Migrationshintergrund) und die Neusichtung vorhandener Objekte in den Museumssammlungen sollten neue Zugänge geschaffen werden.²⁶

Was diese Vorgehensweise problematisch macht, ist, dass konkrete Objekte zunächst von Museumsfachleuten ausgewählt wurden, d.h., es fand a priori eine Disposition der ›Migrationsobjekte‹ statt. Externe Hilfe leisten hingegen oft Migrant_innen oder Menschen mit Migrationshintergrund, die eventuell allgemeine Informationen über das Objekt geben können wie auch eine subjektive Interpretation. Dies scheint zwar von höchstem Interesse zu sein, erhebt aber auch die Migrant_innen zwangsläufig zu Expert_innen.²⁷ Diese Vorgehensweise liefert zusätzliche Informationen über die vorhandenen Objekte und bezieht Migrant_innen mit in die Projektplanung ein, was die Perspektive auf Objekte der Migration bereichert. Obwohl der Kenntnisstand über die Objekte durch Gespräche, aber auch durch anschließende Interviews bereichert und verbessert werden kann, gelingt es auf diese Weise nicht, die Objekte in ihrer Ganzheitlichkeit zu erschließen.

Ein zweiter Weg besteht darin, Lebensgeschichten von Einwander_innen unvoreingenommen festzuhalten, diese zu analysieren und retrospektiv den Museumsbesucher_innen zu präsentieren. Bei diesem Vorgehen wird versucht, Migration ausgehend von den Migrant_innen zu thematisieren. Die Rekonstruktion der Lebensgeschichten der Objektbesitzer_innen ist notwendig, wenn die ausgewählten Objekte später die Personen und deren Lebenswege stellvertretend repräsentieren sollen. Durch Interviews mit Migrant_innen können Lebensgeschichten rekonstruiert werden, die Aufschlüsse über die Alltagskultur und Anknüpfungspunkte an Objekte geben, denn jede »Lebensgeschichte hinterlässt Spuren, markiert ihren Weg auch durch Objekte.«²⁸ Durch die Aufnahme und Nachzeichnung von lebensgeschichtlichen Interviews und der Geschichte hinter den Objekten der Migrant_innen können museale Wissensbestände bereichert werden.

Aber nur in einem völlig offenen Vorgehen können Migrant_innen und Objekte in ihrer Gestalt erschlossen werden, ganz gleich, ob sie einen Migrationshintergrund aufweisen oder nicht. Der Nachteil des offenen Vorgehens und der wissenschaftlichen Analyse von narrativ-lebensgeschichtlichen Interviews besteht darin, dass sie Zeit erfordern und Museen mit sehr geringen bis hin zu gar keinen Resultaten konfrontiert werden können. Mit anderen Worten: Nicht hinter jedem lebensgeschichtlichen Interview verbirgt sich ein dreidimensionales Objekt, das durch lebensweltliche Zugänge erschlossen

26 Vgl. den Beitrag von Regina Wonisch in diesem Heft.

27 Hier stellt sich die Frage, wer Expert_in ist und was Expert_innen ausmacht, was an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt wird. Vgl. dazu den Beitrag von Sandra Vacca in diesem Heft.

28 Nina Hennig, *Lebensgeschichte in Objekten. Biografien als museales Sammelkonzept*, Münster/New York 2004, S. 9.

werden kann. Falls im offenen Gespräch Hinweise auf Objekte gegeben werden, dann sollte mehr darauf eingegangen werden. Inwiefern eine offene Vorgehensweise für die Museumsarbeit produktiv sein kann, wie die Bedeutungsvielfalt der Objekte erfasst und wie diese für die Museumsbesucher_innen zugänglich gemacht werden können, soll im Folgenden gezeigt werden.

Das biografische Interview

»Lebenswelten können durch Vermittlung erzählter Lebensgeschichten zugänglich gemacht werden. Daher bilden narrative Interviews die geeignetste Materialgrundlage zur Lebensweltanalyse.«²⁹

Den sammlungsspezifischen Kontext dieser Herangehensweise bildet die türkische Migrationsgeschichte von Bergleuten in der Region um Herne. In diesem Zusammenhang wurde im April 2014 ein türkisches Ehepaar interviewt, das aufgefordert wurde, seine Lebensgeschichte zu erzählen. Das Interview wurde an einem Ort durchgeführt, an dem sich das Paar frei und offen ausdrücken konnte, sodass externe Störfaktoren weitgehend ausgeschlossen waren. Nach dem Interview wurden wichtige biografische und andere relevante Informationen in einem Memo festgehalten, in dem beispielsweise eine Kurzbeschreibung der Kontaktaufnahme, z.B. die Interviewsituation, sowie besondere, auffallende Geschehnisse und Objekte notiert wurden, die einen Überblick über das Interview geben und archiviert werden können. Die Analyse wurde nach der Anleitung von Rosenthal durchgeführt. Dies soll hier kurz erläutert werden.

Nach Rosenthal sollen zwei Ebenen getrennt analysiert werden, um per Kontrastierung der beiden Ebenen und anschließender Typenbildung ein holistisches Bild der Biografie³⁰ zu erhalten. Dabei wird der Text stets in seinem Gesamtkontext betrachtet und nicht zerstückelt, um Fehlinterpretation zu vermeiden.³¹ Diese können sich ergeben, da die Erzähler_innen stets aus der heutigen Perspektive heraus eine retrospektive Deutung vornehmen und die Lebensgeschichte danach konstruieren. Die eigenen Wahrnehmungen und

29 Livia Novi, Lebenswelten italienischer Migranten. Eine empirische Analyse, in: Jan Motte/Rainer Ohliger/Anne von Oswald (Hg.), 50 Jahre Bundesrepublik, 50 Jahre Einwanderung. Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte, Frankfurt a.M./New York 1999, S. 243–258, hier S. 251.

30 Die Biografie wird als eine Lebensbeschreibung eines Menschen verstanden, die den Lebensweg wiedergibt. Vgl. Hennig, Lebensgeschichte in Objekten, S. 9.

31 Anne Juhasz/Eva Mey, Die zweite Generation: Etablierte oder Außenseiter? Biographien von Jugendlichen ausländischer Herkunft, Wiesbaden 2003, S. 125; Gabriele Rosenthal, Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 22.

Interpretationen fließen mit in die Erzählung ein.³² Es wird versucht, die eigene Geschichte durch Kontinuität und Sinnzusammenhänge auszuzeichnen.³³ Schließlich handelt es sich bei solchen Interviews um ›Gespräche‹, sodass das Erzählte dem/r Zuhörer_in auch verständlich zugänglich gemacht werden muss.³⁴ Zeitliche Verzerrungen sind demzufolge nicht selten. Inkonsistenzen oder Brüche in der Biografie werden nur ungern wiedergegeben; in den meisten Fällen werden diese von den Interviewten ausgelassen.³⁵ Genau diese Erkenntnisse machen es erforderlich, die Lebensgeschichte einer getrennten Analyse zu unterziehen. Die Haupterzählung und längere Ausführungen aus dem Nachfrageteil, aus der Konsistenzen und damit ein roter Faden der Erzählung hervorgehen, stellen die Ebene der erzählten Lebensgeschichte dar. Inkonsistenzen hingegen kommen meist im Nachfrageteil (auf der Ebene der erlebten Lebensgeschichte) vor.

Die Analyse des Datenmaterials erfolgt in sieben Teilschritten, in denen jedes Mal Fragen mit Hypothesen, Folge- und Gegenhypothesen formuliert werden. Zunächst wird der Text auf die biografischen Daten hin überprüft. Dies sind jene Daten und Ereignisse, welche die Ausgangssituation der Biograf_innen³⁶ festlegen, damit ihre Ressourcenausstattung wiedergeben und für das Verständnis der Lebensgeschichte unabdingbar sind. Für das Erarbeiten der erzählten Lebensgeschichte werden die Haupterzählung und auch längere Abschnitte der Nacherzählung hinzugezogen und sequenziell thematisch herausgearbeitet. Der Text wird in Abschnitte gegliedert und dabei nach Textsorte und -struktur unterteilt. Die Sequenzen, welche mit inhaltlichen Überschriften versehen werden, erfahren eine thematische Reduktion, sodass der rote Faden des Textes, der in unterschiedlichen Erzählungen hervorsteht, Schritt für Schritt herausgearbeitet werden kann. Es ergibt sich ein thematisches Feld, das die Erzählung durchzieht und das Präsentationsinteresse der Biograf_innen darstellt.³⁷ Die erlebte Lebensgeschichte wird entlang

32 Gabriele Rosenthal/Claudia Gather, *Die Hitlerjugend-Generation. Biographische Thematisierung als Vergangenheitsbewältigung*. Essen 1986, S. 24; Werner Fuchs, *Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden*, Opladen 1984, S. 72–75.

33 Carl F. Graumann, *Phänomenologische Psychologie*, in: Roland Asanger/Gerd Wenninger (Hg.), *Handwörterbuch der Psychologie*, 4. Aufl. München 1988, S. 538–543, hier S. 539; vgl. auch Ulrich Oevermann u.a., *Die Methodologie einer ›objektiven Hermeneutik‹ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften*, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, Stuttgart 1979, S. 352–434, hier S. 384f.; Fuchs, *Biographische Forschung*, S. 23.

34 Fuchs, *Biographische Forschung*, S. 65f.

35 Rosenthal/Gather, *Die Hitlerjugend-Generation*, S. 24.

36 Der Begriff ›Biograf_innen‹ steht für ›Autor_innen‹ biografischer Selbstdarstellung, d.h. die Interviewten.

37 Vgl. Wolfram Fischer-Rosenthal/Gabriele Rosenthal, *Narrationsanalyse biographischer Selbstpräsentation*, in: Ronald Hitzler (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*, Opladen 1997, S. 133–164, hier S. 152.

des chronologischen Lebenslaufs durch Berücksichtigung der zuvor ermittelten biografischen Daten erstellt. Die biografischen Daten erfahren in diesem Schritt eine Erweiterung, wenn das vorliegende Datenmaterial herangezogen wird. Im Vordergrund steht die funktionale Bedeutung der Erzählung für die gesamte Biografie. Dabei wird auf das Kontextwissen zurückgegriffen. Hiernach folgt die Feinanalyse, die sich an der objektiven Hermeneutik orientiert. Dieser Schritt kann jederzeit durchgeführt werden und ist keiner klaren Analyseabfolge unterworfen. Dabei stehen besondere Stellen im Vordergrund, deren Bedeutung nicht erschlossen werden konnte, vor allem jene wiederholt auftretenden oder akzentuierten Textstellen bzw. Textstellen, die parasprachliche Mittel aufweisen.³⁸ Anschließend folgt die Kontrastierung der beiden Ebenen und eine Typenbildung. Bei der Typenbildung wird die Grundfrage der Forschung herangezogen, und nach ihr wird die Typenbildung ausgerichtet.

Die biografische Erzählung der Familie Demir

Veysel Demir³⁹ ist heute 72/73 Jahre alt.⁴⁰ Er setzte seine Lebensgeschichte an dem Punkt der Ankunft in Deutschland an. Obwohl er von der Verbindungsstelle drei bis vier Mal eine Zusage erhalten habe, um als ›Gastarbeiter‹ in Deutschland zu arbeiten, nahm er diese zunächst nicht wahr. Eine Bekannte im Vermittlungsamt habe ihn schließlich dazu überredet, das Angebot anzunehmen und auszuwandern. Herr Demir gehörte zu den letzten Arbeitsmigranten, die noch 1973 angeworben worden waren, bevor schließlich der Anwerbestopp verhängt wurde.⁴¹ 1973 nahm er seine Beschäftigung in der ›Zeche Hannover‹ auf, wo er neun Jahre arbeitete. Hiernach wechselte er nach Recklinghausen, wo er in der Zeche ›General Blumenthal‹ für weitere elf Jahre beschäftigt war. Es folgten weitere drei Jahre in der Zeche in Marl. Später wechselte er nach Castrop-Rauxel, wo er seine Lehre abschloss. Unter anderem war Herr Demir in Wolfenbüttel als Fahrer beschäftigt. Nach 20-jähriger Tätigkeit ging er in Rente und kaufte sich einen Schrebergarten, in dem er heute die meiste Zeit des Tages verbringt.

Aydan Demir, 1956 geboren, heiratete mit 16 Jahren Veysel. Als der erste Sohn sechs Monate alt war, emigrierte Veysel nach Deutschland, und Aydan

38 Vgl. ebd.

39 Die Namen wurden anonymisiert.

40 Es handelt sich im Folgenden um eine gekürzte Darstellung der Typenbildung. Herr Demir ist seinen Angaben zufolge Jahrgang 1941. Allerdings wurde als Geburtsjahr 1943 in seinen Ausweis eingetragen.

41 Karl-Heinz Meier-Braun, Einwanderungsland D. Die Geschichte der Zuwanderung von Familien nach Deutschland, in: Veronika Fischer (Hg.), Handbuch Migration und Familie. Grundlagen für die Soziale Arbeit mit Familien, Schwalbach/Ts. 2011, S. 36–47, hier S. 38.

blieb zunächst mit ihrem kleinen Sohn in der Türkei.⁴² 1975 kam Frau Demir mit ihrem ersten Kind nach Deutschland. Bis dahin wohnte Veysel in den damaligen ›Gastarbeiter‹-Wohnheimen. Nachdem seine Frau und sein erster Sohn in Deutschland angekommen waren, zog Veysel aus dem ›Gastarbeiter‹-Wohnheim aus. Die Familie Demir kaufte 1992 ein Haus in Herne-Sodingen. Aufgrund der Schwierigkeiten, die sie mit ihren Mietern erlebten, verkauften sie das Haus und zogen in die jetzige Wohnung in Herne-Holthausen. Während des Umzugs warfen sie viele Gegenstände weg, die eine essenzielle Bedeutung im musealen Verständnis hätten haben können.

Veysel schloss in der Türkei die Mittelschule (vergleichbar mit Sekundarstufe I) ab, während Aydan keine Schule besuchte. In seinen jungen Jahren arbeitete Veysel als Bauer, bis er seine Fahrerlaubnis erhielt. Daraufhin arbeitete er mehrere Jahre als Fahrer in einem kleinen Krankenhaus. Veysel war unter anderem auch Taxi- und LKW-Fahrer.

Hinweise auf Objekte der Migration: eine Objektanalyse und -interpretation

Was wird in den lebensgeschichtlichen Erzählungen wiedergegeben, welche Objekte werden erwähnt und auf welche gibt es Hinweise? Wie können diese erfasst und bestimmt werden? Die Hinweise auf Objekte im Interview liefern eine neue Systematik, die für die Alltagsarbeit in Museen in den Sammlungen und auch in den Ausstellungen von erheblicher Bedeutung sein kann.

Aus diesem Interview mit dem Paar Demir sind sechs Gruppen entstanden, in die die Objekte der Migrant_innen unterteilt werden können. Diese sind identifikative Objekte, persönliche Erinnerungsobjekte, familiäre/familiale Objekte, Objekte der Tradition, Objekte der Religion und Objekte der Anerkennung (auch symbolische Objekte genannt).

Identifikative Objekte

Der Führerschein Veysels wird explizit in der lebensgeschichtlichen Erzählung erwähnt und scheint damit eine besondere Bedeutung für ihn zu haben.

42 Das Paar Demir hat vier Söhne: Der erste Sohn, geb. 1972, ist Rechtsanwalt, der zweite, geb. 1976, ist Facharzt für Innere Medizin, der dritte, geb. 1979, hat sein Studium abgebrochen und arbeitet heute in einer Firma für Transportwesen als Meister. Der vierte Sohn, geb. 1986, ist Student. Welchen Beruf der dritte Sohn ausübt und welche Fächer der jüngste Sohn studiert, wurde im Interview nicht ausgeführt. Das Ehepaar besucht die Türkei einmal im Jahr für sechs bis sieben Wochen und wartet auf den Studienabschluss des jüngsten Sohnes. Auf die Frage, ob sie danach mehr Zeit in der Türkei verbringen würden oder eventuell auch die Rückkehr in die Türkei beabsichtigen, antwortete Herr Demir, dass sie nun ihre Wurzeln in Deutschland hätten, und begründete dies damit, dass die Kinder in Deutschland lebten. Vgl. Werner Schiffauer, *Nach dem Islamismus. Eine Ethnographie der islamischen Gemeinschaft Milli Görüş*, Berlin 2010, S. 109.

Wir erfahren, dass Veysel seinen Führerschein sehr früh erworben hat. Seinen Aussagen zufolge gehörte er zu den ersten Fahrern in der Türkei – genau genommen war er der 2079ste, der einen Führerschein erwarb.

Dieses Objekt hat zwei wichtige Aspekte: Zum einen ermöglichte es Veysel einen sozioökonomischen Aufstieg bereits in der Türkei. Zum anderen machte es ihn mobil.

Der Führerschein gehört in die erste Gruppe der identifikativen Objekte, womit sich Biograf_innen identifizieren, die eine Antwort auf die Fragen ›Wer bin ich?‹ bzw. ›Wodurch definiere ich mich?‹ geben. Identifikative Objekte sind in der Regel Gegenstände, die von Dritten erhalten und nicht weitertradiert werden. Sie sind je nach Person unterschiedlich und können nicht für eine kollektive Gruppe im Sinne ›der‹ Migrant_innen sprechen.

Ein anderer Gegenstand, welcher als identitätsstiftend gilt, ist die Arbeitskleidung. Veysel hat seine Arbeitsjacke, -hose und seinen Gürtel – Sachen, die er unter Tage trug – aufbewahrt. Auffällig ist die Mobilität dieser Objekte: Sie werden gut aufbewahrt und sind damit schnell griffbereit. Obwohl sie ihre Funktionalität verlieren können, hier beispielsweise die Arbeitskleidung, die Veysel aufgrund seines Rentenstatus nicht mehr benutzt, haben sie einen enorm hohen Stellenwert in den Lebensgeschichten. Identifikative Objekte können damit zeitlos⁴³ und/oder zeitgebunden sein. Wenn sie ihre Funktionalität nicht mehr erfüllen können, können diese Objekte zugänglich für Museen sein.

Ein anderes Objekt, das als identifikatives und zugleich als persönliches Erinnerungsobjekt eingeordnet werden kann, sind die ›Schuhe‹, die Aydan auf ihrer Hochzeit trug. Sie hat diese ›Hochzeitsschuhe‹ bis heute aufbewahrt.



Abb. 1: Aydans Hochzeitsschuhe

Ein Blick in Aydans Lebensgeschichte zeigt, dass sie sich vor allem als Ehefrau und Mutter definiert. Diese Rollen übernahm sie mit der Hochzeit, und für die Hochzeit stehen diese Schuhe. Es ist ein Objekt, das sie mobil machte, da sie mit der Heirat nach Deutschland immigrieren konnte. Diese sind auch

⁴³ Zeitlose Objekte stehen für die gesamte Lebensspanne der Biograf_innen ab dem Zeitpunkt des Erhalts der Objekte.

schnell griffbereit, obwohl sie heute nicht mehr in Gebrauch sind. Es ist davon auszugehen, dass Aydan diese Schuhe geschenkt bekam. Üblicherweise werden Kleidung und Schuhe der Braut von der Familie des Bräutigams gekauft und der Braut überreicht. Ferner erinnert das Objekt Aydan auch an ein bestimmtes Ereignis. Damit erhält das Objekt eine weitere Dimension, welche im nächsten Punkt erklärt wird.

Persönliche Erinnerungsobjekte

Persönliche Erinnerungsobjekte stehen für eine bestimmte Lebensphase und haben reinen Erinnerungscharakter. Zu dieser Gruppe von Objekten gehören Briefe und Fotografien, welche teils in Paketen aufbewahrt werden. Sie gelten als besonders wertvolle Erinnerungsstücke, da sie direkte Erinnerungen an einen bestimmten Lebensabschnitt transportieren, wie dies bereits Mohrmann eruiert hat, und üblicherweise an einem besonders sicheren Ort aufbewahrt werden.⁴⁴ Damit gelten sie jedoch nicht mehr als mobile Objekte. Meist sind solche Pakete mit Fotografien in der Türkei zurückgelassen worden, da der Gedanke an die Rückkehr in die Türkei stets präsent war. Für die Museumsarbeit heißt dies jedoch, dass das Sammeln jener Objekte besonders schwierig ist, nicht nur, weil diese nicht mehr leicht zugänglich sind, sondern auch weil sie einen hohen Stellenwert für die Person selbst haben und nicht gerne abgegeben werden.

Auch das alte Radio gehört zu dieser Gruppe der persönlichen Erinnerungsobjekte. Es steht für eine bestimmte Zeit, in der das Radio Veysel und Aydan an die Heimat erinnerte und ihnen die Langweile vertrieb.

Objekte wie diese, Fotografien und Radios, boten einen Halt in *gurbet* (der Fremde) und ermöglichten die Aufrechterhaltung eines transnationalen Lebensstils, der bei Migrant_innen von Anfang an gegeben war.⁴⁵ Persönliche Erinnerungsobjekte können überraschenderweise für eine kollektive Gruppe sprechen. Sie sind zeitgebunden und ändern sich im generationalen Wandel.



Abb. 2: Das Radio der Familie Demir

⁴⁴ Vgl. Ruth-E. Mohrmann, Dingliche Erinnerungskultur im privaten Bereich, in: Brigitte Bönisch-Brednich u.a. (Hg.), *Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses*, Göttingen 1989 (Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V., Bd. 6), Göttingen 1991, S. 209–217.

⁴⁵ Vgl. Schiffauer, *Nach dem Islamismus*, S. 45f.

Familiäre/familiale Objekte

Diese Gruppe umfasst jene Objekte, die innerhalb der Familie, zum einen zwischen den Geschwistern und zum anderen intergenerational weitergegeben werden, von der Eltern- hin zur Kindergeneration.

Stellvertretend für diese Gruppe steht der eingerahmte Zeitungsartikel, der von der Lebensgeschichte Veysels als Bergarbeiter handelt und fünf Jahre zuvor verfasst und veröffentlicht wurde. Aber auch andere Gegenstände wie in Handarbeit gestickte Decken oder die Kleidungsstücke der Kinder werden weitergegeben. Sie haben sowohl einen Erinnerungscharakter als auch eine einfache, praktische Alltagsfunktion. So können die Kleidungsstücke beispielsweise von den Enkelkindern getragen werden.

Obwohl diese Objekte direkte Erinnerungen transportieren können und damit für einen Lebensabschnitt stehen, sind sie als ›zeitlose‹ Objekte zu betrachten, da sie selbst benutzt und hiernach zur weiteren Anwendung weitergegeben werden. Sie können von mehreren Generationen verwendet werden. Damit werden sie mehrfach benutzt oder finden ihre Erstanwendung nach der Weitergabe innerhalb der Familie. Sie können aufbewahrt werden, werden aber meistens gebraucht, bis sie unbenutzbar sind und schließlich weggeworfen werden. Das macht sie zu mehrdimensionalen Objekten. Die persönliche Bedeutung der Objekte kann je nach Familiengeschichte und Familienwerten unterschiedlich sein.

Bei diesen Objekten handelt es sich um für das Museum schwer zugängliche Gegenstände, da sie meist heute noch in Gebrauch sind.

Objekte der Tradition

Der Aussteuer kommt in der türkischen Tradition ein besonderer Stellenwert zu. Viele Frauen, die nicht die Schule besuchen konnten, waren damit beschäftigt, ihre Aussteuer vorzubereiten – so auch Aydan. In ihrer Aussteuer befanden sich besonders viele Stickereien. Obwohl sie viele Sachen aus ihrer Aussteuer, die sie jahrelang in mühevoller Arbeit gestickt und bis zu ihrer Hochzeit in einer Truhe aufbewahrt hat, im Alltag benutzt, hat sie sich dennoch von vielen dieser Objekte getrennt und sie an Bekannte verschenkt.



Abb. 3: Handstickereien aus Aydans Aussteuer

Diese Objekte transportieren mehrdimensionale Erinnerungen. Sie erinnern zum einen an die mühevollen Handarbeit und können somit auch in die zweite Gruppe der persönlichen Erinnerungsobjekte eingeordnet werden. Sie erinnern zum anderen an die Heirat und haben aber darüber hinaus eine regionale und kulturgeschichtliche Bedeutung. Obwohl sie individuelle Gegenstände sind, werden sie aus kulturgeschichtlichen Gründen oder – mit anderen Worten – aus Gründen der Tradition hergestellt. Es handelt sich hierbei um Objekte, die – mit den Worten Mohrmanns – eine ›verschlüsselte Erinnerungsbotschaft‹ haben. Es sind Gegenstände, die an etwas Spezielles erinnern. Sie finden erst später, hier nach der Heirat, Anwendung. Die Temporalität dieser Objekte ist besonders lang, da ihre Entstehung und ihr Einsatz in unterschiedlichen Lebensphasen stattfindet.

Objekte der Tradition haben, wie die identifikativen Objekte, eine zugehörigkeitsstiftende Bedeutung für die Biograf_innen, stehen aber in erster Linie für eine kollektive Gruppe. Tatsächlich können Objekte der Tradition für eine ›ethnische Kultur‹ sprechen, weil gerade durch die Migration die ›kollektive Eigenkultur‹ für die erste Generation einen höheren Stellenwert erreichte. Meist handelt es sich um milieu- und generationsübergreifende Objekte, die entweder mitgenommen werden oder auch im Ankunftsland entstehen, um die eigene Kultur weiterleben zu lassen. Daher werden diese Objekte mit ihrer speziellen Bedeutung gerne weitergegeben. Das ist nicht verwunderlich, denn ›Kulturverlust‹ wird meist mit Selbstverlust gleichgesetzt.⁴⁶ Damit erhalten diese Objekte eine vielschichtige Bedeutung und können sowohl selbst eine Migrationsgeschichte haben als auch erst im Kontext von Migration entstanden sein.

Objekte der Religion

Zu Aydans Aussteuer gehört auch ein Gebetsteppich, den sie mit nach Deutschland brachte. Auch hierbei handelt es sich um ein Objekt, das eine verschlüsselte Erinnerungsbotschaft hat, d.h. an etwas Spezielles wie an das Gebet erinnert.

Im Zuge von Migration scheinen Objekte der Religion und Objekte der Tradition eine besondere Gewichtung zu erhalten, vermutlich, weil diese Objekte im Ankunftsland nicht leicht erwerbbar oder herzustellen sind. Aber auch das In-sich-Gehen und die schwierige Zeit mit Gottes Hilfe besser überbrücken zu können, kommen in den Interviews mit Menschen der ersten Generation besonders zum Vorschein. Schiffauer spricht unter anderem von »einer religiösen Begeisterung«⁴⁷, die in Deutschland aufkeimte.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Schiffauer, Nach dem Islamismus, S. 81.

Diese Objekte sind jedoch nicht auf eine Generation zu reduzieren, sondern eher zeitlos zu betrachten. Denn auch in nachfolgenden Generationen findet die Auseinandersetzung mit Religion auf unterschiedliche Weise statt. Diese Objekte stehen für eine kollektive Gruppe. Da sie auch einen zugehörigkeitsstiftenden Charakter haben, werden sie in der Regel nicht weggeworfen und sind somit leicht für die Museen zugänglich.

Objekte der Anerkennung; symbolische Objekte

Mit dem Begriff ›symbolische Objekte‹ greife ich auf Bourdieus symbolisches Kapital zurück. Einfach ausgedrückt, ist das symbolische Kapital die gesellschaftliche Anerkennung wie Ehre, Prestige und Reputation oder aber auch Bewunderung, womit soziale Stellung, Macht, gar Gewalt einhergehen können.⁴⁸ Hierbei handelt es sich um Objekte, die von Dritten erhalten wurden, beispielsweise als Geschenk, und die Erinnerungscharakter haben. Sie sind zeitgebunden und implizieren auch die Botschaft, dass sich die Migration ›gelohnt‹ hat. Als Anerkennung vermittelndes Objekt gilt eine Armbanduhr, welche Veysel als Dankeschön für seine langjährige Tätigkeit von der Zeche erhielt.



Abb. 4: Armbanduhr, die Veysel von seiner Arbeitsstelle erhielt

Die Objektbedeutung dieser Gruppe eröffnet sich nur durch die Interviews. Diese Objekte sind individuell und demnach stets unterschiedlich. Ein Objekt dieser Gruppe für eine kollektive Gruppe festzulegen, gelingt nicht.

So gewinnen beispielsweise auch die Fotos von Veysel, die er vor seinem Schrebergarten aufnehmen ließ, einen hohen Stellenwert, da der Schrebergarten einen seiner Lebenswünsche symbolisiert und seine heutige Lebensweise darstellt. Ferner können Objekte dieser Art die eigenen Erfolge im Leben dokumentieren.

Aber auch ›einfache‹ Gegenstände wie Souvenirs können einen besonderen Stellenwert erhalten, wenn in Betracht gezogen wird, dass die Familie in ihrer Freizeit gerne reist und von diesen Reisen ein Erinnerungsstück für sich mitbringt. Hier muss berücksichtigt werden, dass sich Freizeitreisen erst in Deutschland verwirklichen ließen und somit unmittelbar mit der migrations-spezifischen Lebensweise in Verbindung stehen. Damit gewinnt auch der

⁴⁸ Vgl. Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hg.), Soziale Ungleichheiten, Göttingen 1983, S. 183–198; Pierre Bourdieu/Yvette Delsaut, Sozialer Raum und ›Klassen‹, 2 Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1985.

kleinformatische Eiffelturm als Beleg für Freizeitaktivitäten der Familie Demir eine Bedeutung in ihrem Leben.



Abb. 5: Der kleinformatische Eiffelturm als Souvenir

In diesem Kontext ist wichtig zu erwähnen, dass ein Objekt einen besonderen Wert erhält, wenn die individuelle Geschichte, die hinter dem Objekt steckt, in Erfahrung gebracht werden kann. Die Objektbiografie ist immer an die Biografie der Besitzer_innen gebunden und fast nie losgelöst zu betrachten. Bezüglich des letzten Objekts kann festgehalten werden, dass es in China produziert, nach Paris importiert und dort vermutlich von einem Migranten verkauft wurde. Die mehrdimensionale Objektbiografie kann nicht in allen Facetten erfasst werden.⁴⁹ Das Objekt erhielt eine neue Bedeutung, als es in den Besitz der Familie Demir kam.

Eine systematische Erschließung der Objekte von Migrant_innen und ihre Aufnahme in die Museumssammlungen

Ausgehend von der lebensgeschichtlichen Erzählung eines türkischen Paares, das der Arbeitergeneration angehört, konnten Objekte der Migrant_innen erschlossen und auf ihre Temporalität, das soziale Gebilde, die Mehrdimensionalität, d.h. Funktionalität/Bedeutungsgehalt/Anwendung sowie Mobilität, den Erhalt, die Tradierung und Zugänglichkeit hin unterschieden und unterteilt werden, wie die Tabelle auf der folgenden Seite zeigt.⁵⁰

Die offene Herangehensweise an die lebensgeschichtlichen Interviews eröffnete nicht nur Hinweise auf Objekte, sondern lieferte auch zusätzliche Informationen zu diesen. Darüber hinaus stellte sich heraus, dass Objekte wie z.B. Souvenirs für eine bestimmte Gruppe der Migrant_innen, hier die Arbeitsmigrant_innen der ersten Generation, eine besondere Bedeutung haben.

⁴⁹ Vgl. Andrea Hauser, *Dinge des Alltags. Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes*, Tübingen 1994, S. 19; vgl. Hennig, *Lebensgeschichte in Objekten*, S. 35.

⁵⁰ Die vorgestellten Objekte sind nicht in eine Ausstellung oder Sammlung aufgenommen worden. Ziel war es, herauszufinden, welche Objekthinweise lebensgeschichtliche Erzählungen bieten, wie diese Objekte systematisch erforscht werden können und welche Charakteristika sie aufweisen.

Es zeigt sich, dass Objekte von Migrant_innen nach den oben aufgelisteten Erscheinungsformen systematisch ermittelt werden können. Obwohl das offene Vorgehen eine Vielzahl von Objekten liefert, muss die Lebensgeschichte nicht immer aufgenommen werden. Möglich wäre auch kategorial zu suchen, d.h. etwa nach Objekten der Identifikation, der Tradition oder der Anerkennung, und die Objekte nach ihren Eigenschaften zu befragen, z.B. ihrer Temporalität, Funktionalität und Zugänglichkeit. Dabei soll die Tabelle mit den sechs Gruppen und acht Charakteristika eine Hilfestellung für Museumsschaffende bieten. Nach dieser Gruppierung können neu erfasste Objekte in die bestehenden Sammlungsbereiche eingeordnet werden. So könnten einige Objekte wie z.B. familiäre Objekte, die eine Funktionalität im Alltag haben, sicherlich weiterhin noch unter dem Gesichtspunkt der Alltagsgeschichte gesammelt werden. Möglich wäre aber auch, einen neuen, zusätzlichen Sammlungsbereich ›Migration‹ festzulegen, der nach den obigen Bestimmungen untergliedert ist. Damit wäre das Objekt mit einem neuen Kontext verknüpft.

Für das Ausstellen lässt sich festhalten, dass der immaterielle Wert des Objekts für die Biograf_innen stets im Vordergrund ihrer Erzählung steht. Für die Museumsbesucher_innen ist dies nicht immer zugänglich, ohne die Lebensgeschichte der Biograf_innen zu kennen. Die Lebensgeschichte gibt Hinweise auf Objekte, aber die lebensgeschichtliche Erzählung wird erst dann verständlich, wenn die Objektbedeutung entschlüsselt wird. Die Wechselbeziehung von Menschen und deren Objekten muss demnach erschlossen und vermittelt werden.⁵¹ Nur so können »Objekte aus ihren jetzigen und historischen Verwendungszusammenhängen heraus«⁵² verstanden werden. In diesem Kontext führte Kramer bereits 1940 den Begriff der ›Dingbeseelung‹ ein. Dabei wird die Beziehung des Menschen zum Objekt beschrieben.⁵³ Die Dingbeseelung wird für einen Außenstehenden nachvollziehbar, wenn das Verhältnis zwischen Mensch und Objekt thematisiert bzw. analysiert wird und dieses in Ausstellungen vermittelt werden kann. In diesem Kontext ist das Verständnis der Lebenswelten von Migrant_innen und deren Objekte grundlegend für die Museumsarbeit. Nur so kann es gelingen, einen breiten und mehrperspektivischen Blick auf Migration und migrationspezifische Objekte zu werfen.

51 Vgl. Rolf Wilhelm Brednich, Quellen und Methoden, in: ders. (Hg.), Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der europäischen Ethnologie, Berlin 2001, S. 77–100, hier S. 81.

52 Ebd.

53 Vgl. Karl Sigismund Kramer, Die Dingbeseelung in der germanischen Überlieferung, München 1940.

Tabelle: Objekte von Migrant_innen

Gruppen	1	2	3	4	5	6
Titel	Identifikative Objekte	Persönliche Erinnerungsobjekte	Familiäre/familiale Objekte	Objekte der Tradition	Objekte der Religion	Objekte der Anerkennung; symbolische Objekte
Temporalität	zeitlos und/oder zeitgebunden	zeitgebunden	zeitlos	zeitlos	zeitlos	zeitgebunden
Soziales Gebilde	individuell	individuell und/oder kollektiv	individuell	kollektiv	kollektiv	individuell
Mehrdimensionalität	ein- und mehrdimensional	eindimensional	mehrdimensional	mehrdimensional	eindimensional	eindimensional
Funktionalität/ Bedeutungsgehalt/ Anwendung	identitätsstiftend	haben Erinnerungscharakter	haben Erinnerungscharakter; finden ihre Anwendung im Alltag als praktische Gegenstände	identitätsstiftend; haben verschlüsselte Erinnerungsbotschaft; können durch die Migration eine intensive Bedeutung erhalten	identitätsstiftend; haben verschlüsselte Erinnerungsbotschaft; können durch die Migration eine intensive Bedeutung erhalten	haben Erinnerungscharakter
Mobilität	mobil	mobil wie auch nicht mobil	mobil	mobil	mobil	mobil
Erhalt	erhalten	aus eigener Herstellung; gekauft	aus eigener Herstellung; gekauft; erhalten	aus eigener Herstellung; gekauft	aus eigener Herstellung; gekauft; erhalten	gekauft; erhalten
Tradierung	keine	keine	geerbt	geerbt	geerbt	keine
Zugänglichkeit	zugänglich	schwer zugänglich	nicht zugänglich	schwer zugänglich	zugänglich	zugänglich

Fazit

Die vorgestellte Objektkategorisierung basiert auf zwei Interviews mit dem Ehepaar Demir. Sie kann durch das Hinzuziehen weiterer Interviews erweitert werden.

Der vorgestellten Kategorisierung kommt eine modellhafte Funktion zu, um Objekte von Migrant_innen und damit repräsentative Objekte der Migration zu erfassen und eine praktikable Verschlagwortung für Museumssammlungen zu entwickeln. Obwohl jede Form der Kategorisierung über den Sammlungskontext hinaus wirkmächtige Ordnungssysteme schafft, ist sie für Museumsarbeit notwendig. Der hier vorgestellte Vorschlag ermöglicht es, Objekte von Migrant_innen in ihrer Vielschichtigkeit zu betrachten, anstatt sie auf einzelne soziokulturelle Aspekte zu reduzieren und damit Migrant_innen stets unter dem Label der ›Anderen‹ zu betrachten. Darüber hinaus erleichtert eine solche Kategorisierung die systematische Suche nach den Objekten über deren Verschlagwortung sowie ihre Repräsentation in Ausstellungskontexten.

Tim Wolkgarten

Ausstellungen mit Bildern lesen – eine formalgestalterische Perspektive auf die Szenographie der Migration

»Das Studio eines Künstlers. Es klopft an die Tür.

Künstler: Herein!

Herr Dogberry (in offensichtlicher Eile): Machen Sie Porträts hier?

K: Ich male Porträts.

D: Nach Fotografien natürlich?

K: Nein.

Herr Dogberry schaut den Künstler an und entgegnet mit Erstaunen:

D: Dann können diese nicht sehr genau sein.

K: Mein Ziel ist auch nicht, daß sie buchstäblich genau werden, sondern daß sie echt wirken.

D: Wie können sie echt wirken, wenn sie nicht genau sind?

K: Wenn sie genau sind in Ihrem Sinne, dann sind sie nicht echt, d. h., dann sind sie keine guten Porträts.«

Ronald Campbell, 1858¹

Migrationsgesellschaftliche Themen gehören mittlerweile zu einem etablierten Bestandteil kuratorischer Bildungspraxen; seien diese künstlerisch museal verortet oder etwa in Stadtmuseen mit informativen Schwerpunktsetzungen und regionalhistorischen Bezügen. Selbst an Schulen wird jene Form von Bildungsarbeit außerhalb des Regelunterrichts als nicht unüblich angesehen, sodass eine Vielzahl von Möglichkeiten existiert, als Institution diverse Wanderausstellungen zu entleihen und aufzustellen – so auch die in diesem Beitrag exemplarisch fokussierte Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹², die die Auflösung natio-ethno-kultureller Zuschreibungen bzw. Anrufungen an Migrationsandere³ im Kontext von Glauben und Religion als intentionales Ziel verfolgt.⁴

1 Ronald Campbell, Porträtfotografie. Ein Dialog im Studio eines Künstlers, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie: I–IV; 1839–1995, München 2006, S. 104–108, hier S. 104f.

2 Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Start, Bonn 2012, <https://www.wasglaubstdudenn.de> (24.10.2015).

3 Siehe zu natio-ethno-kulturelle Zugehörigkeit und Migrationsandere Paul Mecheril, Migrationspädagogik. Hinführung zu einer Perspektive, in: ders. u.a. (Hg.), Migrationspädagogik, Weinheim/Basel 2010, S. 7–22, hier S. 14ff.

4 Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Worum geht's?, Bonn 2012, <http://www.wasglaubstdudenn.de/ausstellung/142241/worum-gehts> (24.10.2015).

Ausgehend von dieser Ausstellung, deren gezeigte Repräsentationsformen den Ankerpunkt für die hier formulierten Überlegungen darstellen, wird das Hauptaugenmerk auf die Verwendung sowie Rezeption formaler Gestaltungsprinzipien gerichtet sein. Diese sind in Bezug auf inhaltlich diskursive Gesichtspunkte wesentlich für eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Schwerpunktsetzung des vorliegenden Heftes, da das Lesen der Inhalte über die Form mitbestimmt wird. Im Fokus des Beitrags steht demnach die Darstellungsweise der Exponate, die in besonderem Maße zu sozialdokumentarischen Themen oftmals hinsichtlich der Kriterien von ›genau‹ sowie ›echt‹ verhandelt wird, was bereits über das oben angeführte Motto einleitend aufgegriffen wurde.

Die Einflussnahme der Form auf das Lesen der Bildinhalte geschieht vornehmlich über eine Bildsprache, die bekannt ist und unmittelbar an die Affekterfahrung innerhalb der Rezeption anknüpft. Dies wird an späterer Stelle über die Schriften des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg theoretisch entfaltet. Zunächst soll sich jedoch dem Aspekt der bildgestalterischen Form über einen exemplarischen Zugang der bereits erwähnten Ausstellung nähern werden.

Die bildgestalterische Form – ein relevanter Aspekt der Informationsvermittlung

Innerhalb der Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹ sind mehrere Exponate unterschiedlicher Medialität räumlich platziert, welche über folgende Themenkomplexe eine übergeordnete Rahmung erhalten: Menschen, Wissen und Vorstellungen. Darin grenzen sich einzelne Exponatsgruppen aufgrund ihres didaktisch unterschiedlich aufbereiteten Zugangs für die Besucher_innen medial voneinander ab. Hierzu gehören Videoarbeiten, Fotografien, statistische und kartographische Informationstafeln sowie Textwände, über die die Inhalte auf methodisch unterschiedliche Weise vermittelt werden. Im Fokus meiner Betrachtung soll eine zusammengehörige Serie von Stellwänden aus dem Themenkomplex ›Menschen‹ stehen, auf denen jeweils drei Portraitfotografien aus der konzeptuellen Fotoserie ›cover/discover⁵ von Seren Başoğul zu sehen sind (Abb. 1). Innerhalb der zu vergleichenden Portraitgruppen ist jeweils ein und dieselbe Frau drei Mal abgebildet, wobei sich die Darstellungen laut Ausstellungsmacher_innen nur hinsichtlich des Kopftuches bzw. der Form, wie dieses getragen wird, unterscheiden: »Eigentlich ändert sich immer nur das Kopftuch – oder doch die Person, die wir sehen?« Diese Frage ist an einer der Stellwände zur Serie an-

5 Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Pressefotos, Bonn 2012, <http://www.wasglaubstduenn.de/ausstellung/142347/pressefotos> (24.10.2015).

gebracht und soll Anlass zur Auseinandersetzung mit Lesarten und Zuschreibungen geben, die wir innerhalb einer heterogenen und durch Migration geprägten Gesellschaft tätigen. Das didaktische Konzept, das hinter dieser konzeptuellen Umsetzung steht, zielt auf die Reflexionsfähigkeit der Betrachter_innen und soll – auch ohne sprachliche Anleitung – innerhalb des Rezeptionsprozesses der Portraitgruppen erfahrbar sein; so ist es die eigene Wahrnehmung bzw. das selbstständige Bemerkten von unterschiedlichen Sichtweisen auf ein und dieselbe Frau, hervorgerufen durch den variierenden Stil der Kopfbedeckung. Jene unterschiedlichen Zuschreibungsmerkmale und affektiven Reaktionen auf die drei Frauenportraits sowie die voneinander abweichenden bildexternen Informationen, die für die Interpretation der Einzelfotografien herangezogen werden, sind nach dem didaktischen Prinzip zunächst als widersprüchlich zu der Vorstellung einer in sich konsistenten Person wahrzunehmen – denn die Frau auf den drei unterschiedlich inszenierten Fotografien ist dieselbe und kann scheinbar demnach nicht Anlass verschiedener Zuschreibungen sein.



Abb. 1: Ausstellungsansicht der fotografisch konzeptuellen Serie ›cover/discover‹ von Seren Başoğul

Es sind die Differenzlinien ›Geschlecht‹ und ›Religion‹, die über eigene Zuschreibungspraxen, wirkmächtige Rollenbilder sowie Prozesse der VerAnderung⁶ selbsthinterfragend von den Besucher_innen bearbeitet werden sollen. Lapidar könnte der von den Ausstellungsmacher_innen und auch der Bildproduzentin erhoffte Bildungsprozess seitens der Rezipient_innen wie

⁶ Siehe hierzu Julia Reuter, *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld 2002, S. 139ff.

folgt formuliert werden: »Ich sehe drei Frauen mit verschiedenen Kopfbedeckungen, die unterschiedlich auf mich wirken. Die unterschiedliche Wirkung ist jedoch nicht auf die drei Frauen als Person zurückzuführen, da diese ein und dieselbe ist. So muss dies auf die Kopfbedeckung zurückzuführen sein, deren Wirkmächtigkeit mir nun bewusst wird, sodass ich – im gelingenden Fall – zukünftig hinsichtlich meiner Zuschreibungen sensibilisiert agiere.«

Die Ausstellungsansicht zeigt, dass es nicht »nur das Kopftuch« ist, welches sich in den Darstellungen ändert. Es ist somit auch nicht nur das Kopftuch, was unterschiedlich auf Rezipient_innen wirkt. Auch wenn die dargestellte Person innerhalb der Dreiergruppe dieselbe ist, ist ihre Haltung zur Betrachterin_zum Betrachter ungleich. So wurde für das rechte sowie das mittlere Portrait das formale Gestaltungsprinzip der Frontalität verwendet, für das linke Portrait hingegen ein Halbprofil. Dies nimmt – neben der Kopfbedeckung – einen wesentlichen Einfluss auf die Rezeption der drei nebeneinander angebrachten Fotografien. Folgerichtig müsste der zuvor in wenige Worte zusammengefasste Rezeptionsprozess umformuliert werden: »Ich sehe drei Portraits ein und derselben Frau, die sich in zweierlei Hinsicht unterscheiden und so in zweierlei Hinsicht unterschiedlich auf mich wirken: über die gezeigten Bildinhalte sowie über die Form der Darstellung.«

Auf gegenständlicher Ebene wird nahegelegt, zwei der drei Portraits aufgrund der Kopfbedeckung mit dem Islam in Verbindung zu bringen und die dargestellte Frau als Muslima zu deuten, wobei das dritte Portrait in dieser Hinsicht aufgrund der symbolischen Wirkung des Tuches eher offener angelegt ist. Des Weiteren unterscheiden sich die drei Fotografien grob auf formalgestalterischer Ebene, da die abgebildete Frau auf einem der drei Portraits im Halbprofil dargestellt wurde und auf den zwei weiteren frontal. Diese zwei Unterscheidungsmerkmale – auf inhaltlicher sowie auf formaler Ebene – verhalten sich keineswegs konträr zueinander; vielmehr bekräftigen sie sich wechselseitig und unterstreichen dabei den Differenzmarker ›Islam‹, den die Ausstellungsmacher_innen sowie die Bildproduzentin intentional eher aufzulösen versuchen. Denn für die zwei Portraits, in denen eine Interpretation der dargestellten Frau aufgrund ihres Kopftuches als Muslima nahegelegt wird, wurde sie frontal abgelichtet bzw. ist frontal von vorne zu sehen, wobei für das weitere Portrait der Frau, dessen Interpretation anhand der Kopfbedeckung weniger eindeutig verläuft, diese im Halbprofil fotografiert wurde bzw. gezeigt wird.

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass neben den gezeigten Bildinhalten auch die formale Gestaltung der jeweiligen Exponate relevant und für die kuratorische Arbeit hinsichtlich einer Gesamtaussage mit in den Blick zu nehmen ist. Von Bedeutung ist dabei weniger die Inkonsistenz einer Regelmäßigkeit der Tableaus als solche; vielmehr ist es die Wirkung jener Exponate auf die Betrachter_innen innerhalb des von der Ausstellung intendierten

Rezeptionsprozesses, die (nach Glaubenskriterien different) davon betroffen ist und eine aufmerksame Betrachtung erhalten sollte – es handelt sich hierbei schließlich um Ausstellungsstücke, eingebettet in einen Bildungskontext mit einem didaktischen Auftrag, der in der fotografischen Serie so bereits auch angelegt ist. Wenn hier von einer Wirkung auf die betrachtende Person die Rede ist, so darf keineswegs von einer verallgemeinerten und für alle Betrachter_innen gleichen Wirkung ausgegangen werden; dafür sind weitere Aspekte wie z.B. der individuelle Erfahrungshorizont mit einzubeziehen. Dennoch nimmt unter dem Gesichtspunkt affekthervorrufender Darstellungsmittel die Bildgestaltung bzw. der Bildaufbau einen entscheidenden Einfluss auf die Interpretation des gezeigten Inhaltes. So ist die Zugewandtheit einer im Bild zu sehenden Person im doppelten Sinne zu betrachten: sowohl physisch als auch unter dem Aspekt einer Beziehungsgestaltung. Ausgehend von dem o.g. Beispiel wird deutlich, dass eine visuelle Informationsvermittlung – hier bildlich, aber sicherlich auch sprachbasiert – neben den sichtbaren Bildelementen über die formale Gestaltung hinsichtlich ihrer Bedeutung mitbestimmt wird und somit auch mitgedacht werden sollte.

Wenn für jene Exponate von einer angeleiteten, also intendierten Rezeption (mit einer daran anschließenden Reflexion seitens der Betrachter_innen) ausgegangen wird, so ist hinsichtlich der unterschiedlichen Darstellungsweisen der zu vergleichenden Einzelportraits die Bildproduktion bzw. Bildauswahl in den Blick zu nehmen. Der Fokus der Betrachtung verschiebt sich somit von der Bildrezeption hin zur Bildproduktion bzw. -verwendung, in denen jene Widersprüchlichkeit des Konzeptes zu verorten ist. Daran anschließend stellen sich die Fragen, wieso die abgelichteten Frauen unterschiedlich von der Fotografin dargestellt wurden und weshalb jene konzeptuelle Unstimmigkeit in der Zusammenstellung der Dreierserien von den Ausstellungsmacher_innen weniger Beachtung fand. Darüber hinaus ist von Interesse, wieso gerade jenes Tableau, mit der formal deutlichsten Differenzierung der didaktisch vorgegebenen Auswahlmöglichkeit ›Muslima‹ bzw. ›nicht Muslima‹, als Pressefotografie maßgeblich Verwendung findet. Variationen mit einer formal weniger eindeutigen Differenzmarkierung wären vorhanden gewesen.

Es stellen sich demnach Fragen, die auf einen mehr oder weniger bewussten Umgang mit der formalen Bildgestaltung verweisen und neben der Bedeutung gezeigter Bildelemente auch gestalterische Aspekte der Informationsvermittlung mit in eine Rezension einbeziehen. Mit dem alleinigen Aufzeigen thematisierter Relevanz formalgestalterischer Mittel innerhalb jener Bildungsorte soll sich jedoch nicht begnügt werden; zusätzlich zu den direkten Akteur_innen jenes Bildungsraums (Rezipient_in, Produzent_in, Kurator_in) wurde die Presseabteilung bereits angesprochen und das Betrachtungsfeld jener Darstellungsform – später wird von Darstellungstypus die

Rede sein – erweitert. Der Rezeptionskontext zum gestalterischen Prinzip der Frontalität wird folgend schrittweise in verschiedene Richtungen vergrößert, um so, in Anlehnung an Aby Warburg, einen Bildfundus zu schaffen⁷, innerhalb dessen eine vergleichende Betrachtung auf die o.g. Repräsentationsform bzw. das Gestaltungsprinzip in unterschiedlichen Verwendungskontexten möglich sein wird. Dazu wird zunächst auf die Arbeit von Seren Başoğul näher eingegangen.

Brauchbare Formen – zur Verhandlung formalgestalterischer Prinzipien der fotografischen Serie ›cover/discover‹

Die Wahrnehmung der unterschiedlichen formalen Darstellungsprinzipien bildet den Ausgangspunkt, von dem aus folgend weitere Überlegungen zur Rezeptionswirkung und Verwendung frontal dargestellter Personen innerhalb der hier thematisierten Szenographie anknüpfen. Durch die folgenden Ausführungen sollen die bildungspolitischen Absichten der angeführten Ausstellung nicht kritisiert werden, auch wenn die formale Umsetzung nicht gelungen zu sein scheint. So wird weiter keine allgemeine Aussage über das zugrundeliegende künstlerische Werk von Seren Başoğul getroffen, da auch dieses hinsichtlich der Intention und dem bereits im Werk zugrundeliegenden didaktischen Konzept nachvollziehbar ist. Verfolgt wird jedoch die Frage, wieso das Gestaltungsprinzip der Frontalität entgegen der Intentionen der Ausstellungsgeber_innen und der Bildproduzentin gesellschaftlich differenzmarkierend in der fotografisch konzeptuellen Serie hervortrat und Sichtbarkeit erlangte.

Die fotografische Serie ist im Sommersemester 2010 im Rahmen ihrer Abschlussarbeit am Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Aachen entstanden.⁸ Seitdem ist die Arbeit meist unter dem Titel ›cover/discover‹⁹ auch in Form eigenständiger Ausstellungen an verschiedenen Standorten zu sehen gewesen, diese dann meist von Başoğul selbst kuratiert. Die Arbeit ist im Vergleich zur hier vorgestellten kuratorischen Auswahl wesentlich umfassender und beinhaltet weitaus mehr Portraitfotografien. Des Weiteren wurden die Einzelfotografien nicht, wie die nur teilweise verwendeten Portraits der

⁷ Siehe dazu Aby Warburg, Mnemosyne Einleitung, in: ders., Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hg. und kommentiert von Martin Tremel, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Unter Mitarbeit von Susanne Hetzer, Herbert Kopp-Oberstebrink und Christina Oberstebrink, Berlin 2010.

⁸ Siehe Fachhochschule Aachen, Cover / Discover, Aachen o.J., <http://www.diplomac.de/single/?courses=3&semesters=12&id=218> (24.10.2015).

⁹ Auf der Internetseite der Heinrich-Böll-Stiftung wird die Fotoserie mit dem Titel ›Stereotypen‹ vorgestellt, siehe dazu Heinrich-Böll-Stiftung e.V., Seren Basogul, Berlin 2014, <https://heimatkunde.boell.de/2011/09/18/seren-basogul>.

Gesamtserie innerhalb der Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹, als Dreiergruppen montiert, sondern als größere Gruppe für eine vergleichende Betrachtung neben- bzw. auch übereinander angeordnet.

Werden die verschiedenen Ausstellungsdokumentationen der letzten Jahre im zeitlichen Ablauf verglichen, so wird ersichtlich, dass es nicht nur die Gesamtanzahl der Fotografien ist, die sich innerhalb der verschiedenen Ausstellungskontexte unterscheidet. Auch lässt sich ein Zeitpunkt ausmachen, an dem die zuvor beschriebene Regelwidrigkeit der konzeptuellen Serie angeglichen wurde und sämtliche Einzelportraits im Halbprofil durch Variationen mit En-face-Ansicht ersetzt und ausgetauscht wurden. Auf der Internetseite der ›Islamischen Zeitung‹ ist z.B. ein und dasselbe Motiv in unterschiedlicher Darstellungsform zu sehen.¹⁰ Der Beitrag erschien im Januar 2013, in der Zeit, in der die Portraitvariationen mit formal einheitlicher Bildgestaltung – sämtliche frontal von vorne – vom Kulturbüro des Studentenwerks OstNiedersachsen und dem Frauen- und Gleichstellungsbüro der Leuphana Universität Lüneburg im Foyer der Universitätsbibliothek ausgestellt wurden.¹¹ Ob in besagter Ausstellung die Kurator_innen ggf. jene konzeptuelle Widersprüchlichkeit erkannten und eine einheitliche Darstellungsform gezeigter Portraitfotografien mit der Bildproduzentin absprachen, deren selbstgetätigte Auswahl gezeigter Portraits zuvor gestalterisch differenter angelegt war, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Dennoch markiert dieser Zeitpunkt einen Wandel der künstlerischen sowie kuratorischen Aussage. Dies markiert weiter den Zeitpunkt, ab dem auch die »neuen«, von der Bildproduzentin zuvor nicht ausgewählten konzeptkonformen Variationen innerhalb der Onlinemedienberichterstattung öffentlich zugänglich waren. Der Bericht der ›Islamischen Zeitung‹ kann so als eine Momentaufnahme jener Entwicklung gesehen werden, in der beide Variationsformen ein und desselben Motivs festgehalten wurden: Regelwidrig und differenzmarkierend sowie regelkonform und einheitlich. Mittlerweile sind weniger Beiträge mit der ›älteren‹ Bildauswahl online zu finden; sie wurden durch aktuellere Beiträge ersetzt oder auch gelöscht.¹²

Dieser Rückblick zeigt zunächst, dass der Gesamtfundus der Einzelportraits im Vergleich zur anfänglich von Başoğul gezeigten Auswahl weitere Variationen beinhaltet, sodass die Schwierigkeit der differenter Darstellung nicht auf die Bildproduktion zurückzuführen ist, sondern auf die kuratori-

10 Vgl. hierzu die dritte und vierte Abbildung im Artikel: IZ Medien GmbH, Bilder, die zum Nachdenken anregen, Berlin 2013, <http://www.islamische-zeitung.de/?id=16387> (24.10.2015).

11 Vgl. Christopher Bohlens, Welche Bilder haben wir im Kopf? Ausstellung ›cover/discover‹, Lüneburg 2012, <http://www2.leuphana.de/univativ/welche-bilder-haben-wir-im-kopf-ausstellung-coverdiscover/> (24.10.2015).

12 Das Skript zu diesem Beitrag wurde im Herbst 2015 eingereicht.

sche Auswahl der Ausstellungsmacher_innen bzw. der Bildproduzentin selbst. Weiter zeigt die nähere Betrachtung der Verlaufsgeschichte der künstlerischen Arbeit, dass die formalgestalterische Widersprüchlichkeit von weiteren Akteur_innen erkannt bzw. auch aufgelöst wurde. Für die Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹ kann demnach davon ausgegangen werden, dass für die Konzeption der Stellwände sowie für die Montage der jeweils drei darauf angeordneten Portraitfotografien dem Konzept entsprechende Variationen vorhanden gewesen wären. Eine Auseinandersetzung seitens der Ausstellungsmacher_innen sowie der Bildproduzentin mit vorherigen Ausstellungsorten, an denen das Konzept bereits in dieser Weise umgesetzt wurde, hätte diesbezüglich aufschlussreich sein können. Dennoch wurden für die besagte Ausstellung formalgestalterisch unterschiedliche Repräsentationsformen der einzelnen Frauen ausgewählt, die eine minder- bzw. mehrheitsgesellschaftliche Differenzsetzung im Kontext von Religion zum Ausdruck bringen; aufgrund der weiteren Selektion für die Dreieranordnungen als jeweilige Vergleichsgröße wird diese sogar umso deutlicher hervorgehoben.

Zudem erhielten die Tableaus, in denen jene gesellschaftliche Differenz auch deutlich über die formale Gestaltung der zum Vergleich stehenden Portraits unterstrichen wird, besondere Beachtung. Denn diese – und nicht formal untereinander ähnlich aufgebaute – wurden einerseits als offizielle Pressefotografie (Abb. 1), andererseits für das didaktisch aufbereitete Begleitmaterial¹³ (Abb. 2) verwendet und somit in den Vordergrund gestellt sowie an eine breitere Öffentlichkeit herangetragen. Rekonstruierbar sind somit drei hintereinander folgende sowie aufeinander aufbauende Selektionsprozesse (Auswahl der Einzelportraits, Zusammenstellung der Dreiertableaus sowie Auslese für das öffentlich zugängliche Begleitmaterial), deren Resultat jenen anfänglich eher unscheinbaren Unterschied deutlich zum Vorschein bringt.

Das Phänomen der formal stilistischen Differenzierung nach Religionszugehörigkeit, welches in der Ausstellungskonzeption¹⁴ erkennbar wird sowie an weiterer Stelle in der Auswahl der differenzersichtlichen Dreiertableaus als einflussreiche Abbildungen im Begleit- sowie Pressematerial zur Geltung kommt, zeigt vermutlich keine gestalterische Markierung der dargestellten Frau als Muslima, die bewusst inszeniert wurde oder geplant war. Eher ist zu vermuten, dass jene Bilder geeignet sowie ansprechend erschienen, sodass sich – über die Abgrenzung zu den Frauenportraits im Halbprofil

¹³ Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Begleitmaterial zur Ausstellung: Cover/Discover, Bonn 2012 http://www.wasglaubstdudenn.de/system/files/dokument_pdf/4.%20CoverDiscover.pdf (24.10.2015).

¹⁴ Dies beinhaltet die Gesamtauswahl der gezeigten Einzelportraits, aber auch die Montage der jeweilig zu vergleichenden Dreiergruppen.



Abb. 2: Abbildung aus dem Begleitmaterial ›cover/discover‹ zur Ausstellung ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹

– ein Darstellungstyp in die Ausstellung »eingeschlichen« hat, der aus anderen Ausstellungen sowie Rezeptionskontexten bekannt ist und so zunächst nicht als sonderlich störend auffiel, sondern im Gegenteil als äußerst brauchbar und passend. Brauchbar und passend nicht im Sinne eines ›sehenden Sehens‹¹⁵, in dem die Bildkonstruktion im Vordergrund steht und die unterschiedliche Formverwendung auffallen würde, sondern im Sinne des ›wiedererkennenden Gegenstandssehens‹¹⁶, in dem der Bildgegenstand samt seinen Begleitvorstellungen – hier die nach Glauben differenzierten Frauen – wahrgenommen wird. Weiter geht Max Imdahl neben dieser Unterscheidung des Sehens davon aus,

»daß im normalen, zur Gewohnheit gewordenen Sehen von Gegenständen das sehende Sehen dem wiedererkennenden Sehen untergeordnet ist, weil nämlich im Sehen eines in der Realität vor Augen tretenden Gegenstandes das im Sehenden schon vorgefaßte Konzept dieses Gegenstandes optisch eingelöst wird.«¹⁷

Seine Ausführung scheint für den Erklärungsansatz der differenten Darstellungsformen ertragreich zu sein – auch dafür, dass diese nicht wahrgenommen und aufgelöst wurden –, da vermutlich der Bildgegenstand als solcher gesehen wurde und nicht der formale Bildaufbau. Dennoch bedarf es hinsichtlich der verwendeten Darstellungsform einer präziseren Beschreibung, weswegen zunächst o.g. weitere Ausstellungen im Folgenden den Betrachtungsrahmen darstellen und dieser hinsichtlich alltagsgebundener sowie historischer Verwendungs- und Rezeptionsgewohnheiten an späterer Stelle erneut erweitert wird. Dies wird dahin gewinnbringend sein, um einerseits das

15 Max Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso: Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 36. 1974, S. 325–365, hier S. 325.

16 Ebd.

17 Ebd.

hier beschriebene Phänomen der Widersprüchlichkeit genauer zu deuten und andererseits konkrete Aussagen hinsichtlich der Rezeptionswirkung zum verwendeten Gestaltungsprinzip zu geben, auf welches in vielen weiteren Arbeiten im Kontext thematisierter Szenographie zurückgegriffen wurde.

›En face‹ – Frontalität als Gestaltungsprinzip der Szenographie der Migration

Werden die im Zeitraum von 1974 bis heute in Deutschland gezeigten Ausstellungen zu Migration und gesellschaftlicher Heterogenität betrachtet, lassen sich zahlreiche Beispiele finden, für die das Gestaltungsprinzip der En-face-Ansicht maßgeblich ist. So wurde beispielsweise für den Ausstellungskatalog¹⁸ der Wanderausstellung ›Zwei Welten‹, die Portraitaufnahmen der Fotografin Annett van der Voort zeigt, ein Motiv als Cover ausgewählt, das nach o.g. Gestaltungsprinzip fotografiert wurde. Auch hier ist gerade jenes frontal arrangierte Portrait innerhalb der Medienberichterstattung zu dieser Ausstellung ein häufig verwendetes sowie vervielfältigtes Motiv. Auch für die konzeptuelle Fotoserie ›Reize – Zinat‹¹⁹ der Fotografin Müjde Karaca wurde auf jenes Gestaltungsprinzip zurückgegriffen (Abb. 3), in der sie – ähnlich wie im Ausgangsbeispiel – sich mit der Wirkung »einer Verschleierung« auseinandersetzt und diese den Rezipient_innen bildlich visuell ermöglichen möchte.²⁰ Der dazugehörige Katalog wird folgend rezensiert:

»Von jeder Frau gibt es drei Fotos. Auf dem ersten trägt sie ein Kopftuch mit Schleier, so dass man nur die Augen sieht. Auf dem zweiten trägt sie nur [ein] Kopftuch, jetzt sieht man das ganze Gesicht und auf dem letz[t]en Foto ist sie ganz zu sehen, ohne Tuch. Es ist sehr spannend und aufregend die Seiten umzublätern und die Frau zu entdecken, die zum Vorschein kommt.«²¹

Weitere ähnlich formalgestalterische Arbeiten lassen sich exemplarisch in den fotografischen Serien »Schwestern im Westen«²² von Verena Jaekel und »Getürkt«²³ von Katharina Mayer finden, so auch das Cover des Ausstellungskatalogs »Fremde? Bilder von den ›Anderen‹ in Deutschland und

18 Annett van der Voort, *Zwei Welten*, Heidelberg 2008.

19 Müjde Karaca, *Reize – Zinat*, Tübingen 2009.

20 Vgl. ebd., Vorwort.

21 aboutbooks GmbH, Rezension zu »Reize – Zinat« von Müjde Karaca, Stuttgart 2009, <http://www.lovelybooks.de/autor/Mujde-Karaca/Reize-Zinat-297792615-w/rezension/969764875/> (24.10.2015).

22 Verena Jaekel, *Schwester im Westen*, o.O. 2003, <http://www.verenajaekel.com/?p=56> (24.10.2015).

23 Katharina Mayer, *Getürkt / 1991–97*, Düsseldorf o.J., <http://www.katharinamayer.com/41.html> (24.10.2015).



Abb. 3: Einzelfotografie aus der Serie »Reize – Zinat« von Müjde Karaca

Frankreich seit 1871«²⁴. Auch jene Portraits wurden gestalterisch so angelegt, dass die jeweils zu sehende Frau frontal von vorne zur Betrachterin_ zum Betrachter blickt. Werden die in den Ausstellungen gezeigten Exponate, die ein Passbild beinhalten, ausgeklammert, wie z.B. der Reisepass oder ähnliche Dokumente, so ist es in vielen Fällen das Motiv der kopftuchtragenden Frau, welches nach jenem Gestaltungsprinzip aufgebaut und in den Ausstellungsdokumentationen zu finden ist. Es handelt sich demnach um einen Darstellungstypus innerhalb der Szenographie der Migration, der neben den genannten amtlichen und erkennungsdienstlichen Fotografien vor allem für zeitgenössische sowie inszenierte Abbildungen jenes Motivs Verwendung findet.²⁵

Das Phänomen der frontal dargestellten »Anderen« wurde bereits von vielen Künstler_innen aufgegriffen, zum Teil jedoch mit weiteren Gestaltungselementen hinsichtlich der Rezeptionswirkung kombiniert – so etwa Einzelportraits der fotografischen Serien »Miss Hybrid«²⁶ von Shirin Aliabadi (Abb. 4), »We, they and I«²⁷ von Ferial Bendjama und »beyond«²⁸ von Loredana Nemes, die international ausgestellt und rezipiert werden.

²⁴ Maïke Bartsch/Rosmarie Beier-de Haan, *Fremde? Bilder von den »Anderen« in Deutschland und Frankreich seit 1871*, Dresden 2009.

²⁵ Neben der Portraitfotografie ist das Gestaltungsprinzip der Frontalität oftmals auch in Fotografien auffindbar, die ein räumliches Thema haben und in denen die Perspektive an den fotografierten Räumen ausgerichtet ist.

²⁶ Vgl. Deutsche Bank AG, *Das subversive Potential von Hermès-Tüchern*. Shirin Aliabadi zeigt die Sehnsüchte junger iranischer Frauen, Frankfurt a.M. 2013, <http://db-artmag.de/de/77/feature/das-subversive-potential-von-hermes-tuechern-shirin-aliabadi-zei/> (24.10.2015).

²⁷ Ferial Bendjama, *We, they and I*, Berlin 2011, <http://www.ferielbendjama.de/FerialBendjamaWeTheyAndI.html> (24.10.2015).



Abb. 4: »Hybrid Girl 3«, Shirin Aliabadi

Kontrastiv zu den zuvor genannten Beispielen wurde hier das Gestaltungsprinzip der Frontalität bewusst reflektiert. So wie die hinzugenommenen Gegenstände in der Serie von Bendjama die Abgebildete von den Betrachter_innen trennt, stellt die Kaugummiblase in »Hybrid Girl 3« von Aliabadi ein Bildelement dar, welches in Kombination mit dem gestalterischen Prinzip eine Spannung erzeugt, die grundlegend für die Rezeption der Fotografie ist. Diese Bildelemente beziehen sich nicht nur auf die abgebildete Person; durch ihre »störende« Funktion verweisen sie des Weiteren auf die Sichtbarkeit als solche bzw. auf den Blick der Betrachterin_des Betrachters sowie auf die Betrachtbarkeit und Anschaulichkeit der dargestellten Person, die so teilweise verhindert wird. Somit wird neben dem Bildinhalt gleichzeitig über die Form ein weiteres, zweites Thema aufgegriffen, weshalb diese fotografischen Arbeiten auch im Sinne von William J. T. Mitchell als Metabilder²⁹ zu verstehen sind.³⁰ Mit Blick auf diese Beispiele lässt sich für das Darstellungsprinzip der Frontalität ein wesentlicher Aspekt festhalten: Die Erfassbarkeit der abgebildeten Person über einen vermeintlich unverstellten sowie ungehinderten Blick auf ebendiese. Die in den zuvor genannten Beispielen gezeigten Frauen sind nicht nur frontal von vorne dargestellt; der betrachtende Blick auf sie – inklusive ihres Tuches – ist durch nichts Weiteres gestört, was auch in der oben angeführten Rezension zum Katalog »Reize – Zinat« zum Ausdruck ge-

²⁸ Loredana Nemes, *beyond*, Berlin 2010, <http://www.loredananemes.de/beyond/> (24.10.2015).

²⁹ Vgl. William J.T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt a.M. 2008, S. 172ff.

³⁰ Hinsichtlich dieser theoretischen Einordnung der Arbeit von Bendjama siehe Sarah Dornhof, *Alternierende Blicke auf Islam und Europa. Verletzung als Rationalität visueller Politik*, Paderborn 2016, S. 120.

bracht wurde: »Es ist sehr spannend und aufregend die Seiten umzublättern und die Frau zu entdecken, die zum Vorschein kommt.«³¹

Folgende exemplarische Abbildung aus der Serie »Çapraşık – Verwickelt«³² von Ayşe Taşcı (Abb. 5), die, ähnlich wie die Beispiele zuvor, »die Verschleierung der Frau und ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit« zum Thema hat³³, lässt den Darstellungstypus stilistisch ergänzen und differenzierter betrachten. Auch in diesem Portrait ist das Gesicht der gezeigten Personen nur teilweise zu sehen, und dennoch wird über die Profilansicht eine Sachlichkeit ausgedrückt, die eine ähnlich nüchterne sowie distanzierte Wirkung wie die Frontalansicht vermittelt; dass das Gesicht nicht gänzlich zu sehen ist, wird in diesem Beispiel sicherlich anders als zuvor rezipiert.



Abb. 5: Einzelarbeit der Serie »Çapraşık – Verwickelt«, Ayşe Taşcı

Neben der Frontalansicht ist ebenso das strenge Profil – d.h. frontal von der Seite – hinsichtlich einer ähnlichen Ausdrucksweise zu nennen, welches als Repräsentationsform innerhalb von Ausstellungen zu Migration Verwendung findet. Und auch an dieser Stelle lassen sich Bezüge zu etablierten Künstler_innen herstellen, wie etwa zu Hilla und Bernd Becher, deren Fotografien jene sachliche Darstellungsweise von Objekten über eine Frontalansicht oder auch über verschiedene Blickwinkel, häufig in Tableaus organisiert, maßgeblich mitgeprägt haben und in der breiten Öffentlichkeit bekannt sind. Fotografiert haben die Bechers jedoch keine Personen wie die bereits

³¹ aboutbooks GmbH, Rezension zu »Reize – Zinat« von Müjde Karaca, Stuttgart 2009, <http://www.lovelybooks.de/autor/Müjde-Karaca/Reize-Zinat-297792615-w/rezension/969764875/> (24.10.2015).

³² Ayşe Taşcı, Çapraşık – Verwickelt, Bonn o.J., http://www.aysetasci.de/series/04_capasikverwickelt/04_capasikverwickelt_index.html (24.10.2015).

³³ Ebd.

genannten Künstlerinnen; ihre Motive waren leblose Objekte wie Industriebauten oder Fachwerkhäuser, die vor Zerfall oder Abriss für eine überdauernde Betrachtung fotografisch festgehalten und angeeignet wurden. Das Gemeinsame sind jedoch die formale Strenge und die serielle Anordnung, in der die fotografierten Objekte bzw. Personen in einer vergleichenden Ansicht gezeigt werden, so wie es auch in dem folgend zu sehenden Projekt »Humanæ«³⁴ von Angélica Dass umgesetzt wird (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Screenshot zwei nebeneinander positionierter Abbildungen auf der Internetseite zur medialen Arbeit »Humanæ« von Angélica Dass

Die international arbeitende Fotografin stellt Einzelportraits in Form von Bruststücken her und gleicht deren Hintergrund dem Hautton der abgebildeten Personen an. Zudem ist den quadratischen Portraitaufnahmen die alpha-numerische Bezeichnung des jeweils verwendeten Farbtons aus dem »PANTONE MATCHING SYSTEM«³⁵ angefügt, die unterhalb der stets zentral positioniert zu sehenden Person als Bildunterschrift angebracht ist, sodass der Hautton bzw. die Hautfarbe eine Einordnung in das Farbsystem erfährt. Die Intention auch dieser Künstlerin zielt auf eine Bearbeitung migrationsgesellschaftlicher Themen; hier die Auflösung von wirkmächtigen Kategorien, die über die Hautfarbe hergestellt werden:

³⁴ Angélica Dass, *Humanæ*, o.O. o.J., <http://www.angelicadass.com/humanae-work-in-progress/> (24.10.2015).

³⁵ Das »PANTONE MATCHING SYSTEM« ist ein verbreitetes Farbabgleichsystem, das »weltweit als Standardsprache für die Farbkommunikation vom Designer zum Hersteller zum Einzelhändler zum Kunden bekannt« ist. Pantone LLC, Über PANTONE, Ashford UK 2015, <http://store.pantone.com/de/de/uber-pantone> (24.10.2015).

»Ich will zeigen, dass die Art, wie wir über Hautfarben sprechen, der Realität nicht gerecht wird. Zum Beispiel, wenn weiß und schwarz als Gegensatz verwendet werden. [...] Die Leute leihen mir ihr Gesicht, um über Gleichberechtigung zu sprechen. Auf den Fotos sind Religion, Nationalität, Herkunft, Wohlstand, sexuelle Orientierung nicht zu erkennen. Ich habe Taube und Blinde fotografiert, in Rio Leute in Favelas, in Chicago Multimillionäre. Die Aufnahmen zeigen: Wir sind einzigartig, aber auch gleich.«³⁶

Mit der Vielzahl der Portraits und somit auch der Variationen von Hauttönen will Dass unter anderem rassismusrelevante Kategorien wie ›schwarz‹ und ›weiß‹ in Frage stellen. Dabei betont sie im selben Interview, dass sie die Einzelportraits nicht nach einem System ordne, sei es nach Farbton, Geschlecht oder Alter; dies tun dennoch Dritte – so die Fotografin –, was sie verärgere.³⁷ Denn das Ziel sei das Aufzeigen einer Vielfalt, weniger eine Ordnung jener gezeigten Farben und Personen. Ordnungsversuche anderer scheinen aufgrund der einheitlich vergleichbar gestalteten Portraitaufnahmen sowie der Verwendung eines Systems für die Serie jedoch nicht verwunderlich. So wird selbst auf der Internetseite der Künstlerin von einer »photographic taxonomy«³⁸ gesprochen, die selten in solch einem Ausmaß durchgeführt wurde. Weiter werden Verweise hergestellt, die sich konkret auf die taxonomischen Diskurse im 19. Jahrhundert³⁹ beziehen sowie namentlich auf den Kriminalisten und Anthropologen Alphonse Bertillon, auf dessen anthropologisch klassifikatorische Arbeit noch näher eingegangen wird.⁴⁰

Die Rezeption einer bloßen Vielfalt über die Arbeit von Dass, die konträr zu den Kategorien ›schwarz‹ und ›weiß‹ wirken soll, ist auch mit der Projektbeschreibung der Fotografin – keine Ordnung herstellen zu wollen – schwer vorstellbar. Selbst ohne die Andeutung eines Systems über den alphanumerischen Code im unteren Teil der Fotografie verleitet der formalgestalterische Bildaufbau einer ähnlich dargestellten Serie von Einzelaufnahmen, die einem Archiv ähneln, zum Vergleich, innerhalb dessen körperliche Ähnlichkeiten und Unterschiede der zu sehenden Personen die Struktur bilden; so, wie auch die Fotografin die Aussage der seriellen Arbeit im zuvor

36 Spiegel Online, Fotoprojekt zu Hautfarben: »Ein Familienportrait der Welt«, Hamburg 2015, <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/angelica-dass-humanae-menschliche-hautfarben-dokumentiert-a-1033214.html> (24.10.2015).

37 Vgl. ebd.

38 Dass, *Humanæ*.

39 Siehe hierzu Elizabeth Edwards, *Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien*, in: Herta Wolf unter Mitarbeit von Susanne Holschbach, Jens Schröter, Claire Zimmer und Thomas Falk, *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 2003, S. 335–355 oder Allan Sekula, *Der Körper und das Archiv*, in: ebd., S. 269–354.

40 Vgl. Dass, *Humanæ*.

angeführten Zitat beschreibt: »Die Aufnahmen zeigen: Wir sind einzigartig, aber auch gleich.«⁴¹

Es ist jener frontaldarstellende Gestaltungstypus, welcher das gezeigte Sujet zu einem sachlichen Objekt der Anschauung macht und die Fotografie – wie die zu Beginn vorgestellten Ausstellungsobjekte – zu einem »Mittel der Rationalisierung«⁴² werden lässt. Diesbezüglich wurden bereits hergestellte taxonomische Bezüge herausgearbeitet, an die weitere Assoziationen wie Aneignen und Bestimmen bzw., anders herum, einer Praxis der Aneignung und Bestimmung unterlegen zu sein, an die Darstellungsform anschließen. So ist die Verhandlung der »Selbstbestimmtheit« abgebildeter Frauen in vielen der Projektbeschreibungen im Kontrast zu den fotografischen Arbeiten besonders auffällig, in denen sie – anders als über den Text vermittelt – passiv und platziert wirken. Auch im Ausgangsbeispiel sind es weniger die Bruststücke mit En-face-Ansicht – vornehmlich die Darstellungen, in denen die Interpretation der Frau als Muslima nahegelegt wird –, die mit o.g. Attribut verbunden werden. Anders als z.B. das Dreiviertelportrait vermittelt das Bildnis einer zentral positionierten und frontal dargestellten Person einen sachlich distanzierten Charakter. Gleichzeitig aber zeichnet sich der Gestaltungstypus aufgrund der Darstellungsform dadurch aus, dass er einer eindeutigen Präsentation dient. Personen werden so bewusst in einen bekannten Modus der Zurschaustellung gesetzt, welcher die Blicke auf sie richten lässt – vermeintlich unverstellte Blicke mit Tradition, wie zu zeigen sein wird. Es ist der Affekt der ›Neugier‹, der im besonderen Maße über die Form der sachlichen Darstellungsweise angeregt wird und einen analytischen Blick seitens der Betrachter_innen herausfordert. Mit dem Effekt der ›Distanzierung‹ einerseits sowie gleichzeitiger ›Anziehung‹ andererseits lässt sich die Rezeptionswirkung beschreiben, die von solch portraitierten Personen ausgeht.⁴³

Ohne in diesem Beitrag näher auf weitere gestalterische Mittel wie z.B. den Bildausschnitt, die Ausleuchtung oder die Farbgestaltung einzugehen⁴⁴, konnte die formal sachliche Rezeptionswirkung jener nach dem Prinzip der Frontalität gestalteten Portraits kontrastiv veranschaulicht werden. Weiter wurde das Bildmotiv innerhalb der seit Mitte der 1970er Jahre ausgestellten

41 Spiegel Online, Fotoprojekt zu Hautfarben: »Ein Familienportrait der Welt«, Hamburg 2015, <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/angelica-dass-humanae-menschliche-hautfarben-dokumentiert-a-1033214.html> (24.10.2015).

42 Sekula, *Der Körper und das Archiv*, S. 327.

43 Vgl. dazu auch Konrad Onasch, *Frontalität*, in: ders. (Hg.), *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche, unter Berücksichtigung der alten Kirche*, Berlin/München 1993, S. 122.

44 Siehe dazu z.B. sowie konkret zur Rezeptionswirkung Thomas Ruffs frontal gestalteter Portraits: Martina Dobbe, *Bildlose Bilder? Zum Status des Bildes im Medienzeitalter*, in: dies. (Hg.), *Fotografie als theoretisches Objekt*, München 2007, S. 129–146 oder Patricia Drück, *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Portraits von Thomas Ruff*, Berlin 2004.

Exponate eingegrenzt, für das dieses Darstellungsprinzip auffällig häufig verwendet wurde. Hinsichtlich des anfänglich aufgekommenen Interesses, in Erfahrung bringen zu wollen, wieso die unterschiedliche Darstellungsform für die Frauen, die als Muslimas in der Ausstellung zu lesen sind, ungeachtet des einheitlichen Konzepts der Fotoserie Verwendung fand bzw. durchdrang und nicht als inkonsistent auffiel, sowie der Frage, weshalb gerade jene Exponate eine vergleichsweise häufige Repräsentation in der Medienberichterstattung erfuhren und für Werbezwecke als besonders gelungen angesehen wurden, bedarf es eines zeitlich ausgedehnteren Betrachtungsrahmens, um mittels kulturwissenschaftlicher Perspektive präzisere Aussagen tätigen zu können. Dies wird im folgenden Teil fokussiert, zuvor wird jedoch das theoretische Verständnis dieser Perspektive erläutert.

Das Nachleben der Bilder⁴⁵ und der Künstler als Seismograph⁴⁶

Dass portraitierte Personen im Nachhinein fotografisch betrachtbar sind, erscheint keineswegs ungewöhnlich; auch nicht im Kontext der Schwerpunktsetzung auf die museale Szenographie der vorliegenden IMIS-Beiträge. Gleichwohl weisen die Portraitaufnahmen von frontal gezeigten sowie mittig zentrierten und in die Kamera bzw. zur Betrachterin_zum Betrachter blinkenden Personen auf einen Darstellungstypus hin, der sich hinsichtlich der Rezeptionswirkung von weiteren Portraitformen wie z.B. das Halb- oder Dreiviertelprofil unterscheidet. Dies wurde bereits exemplarisch veranschaulicht, und es wurde ein Betrachtungskontext geschaffen, innerhalb dessen jene spezifische Darstellungsform über Verweise zu formal ähnlich gestalteten Fotografien differenziert beschrieben werden konnte. Jene für den Beitrag hergestellten Bildbezüge – Uwe Fleckner spricht diesbezüglich von Motivsowie Formketten⁴⁷ – sind den jeweiligen Bildproduzentinnen nicht unbedingt bekannt gewesen, sondern Teil der Analyse: »Wir haben es hier mit einer unbewussten, geradezu subkutanen Einflußnahme einmal gefundener Bildlösungen zu tun, die sich durch das einfache kunsthistorische Modell von Anregung, Kopie oder Paraphrase keinesfalls beschreiben läßt.«⁴⁸ Die verinnerlichte Beeinflussung einmal gefundener Bildlösungen meint in diesem Zitat eine für ein Motiv bereits konzipierte und ideal erscheinende Ausdrucksform, die mit besonderer Rücksicht auf die Affekterfahrung in der Re-

45 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, Berlin 2010.

46 Uwe Fleckner, *Der Künstler als Seismograph. Mnemische Prozesse in der Bildenden Kunst*, in: ders. (Hg.), *Der Künstler als Seismograph. Zur Gegenwart der Kunst und zur Kunst der Gegenwart*, Hamburg 2012, S. 173–198.

47 Ebd., S. 180.

48 Ebd., S. 181.

zeption jener Darstellung die Einbettung des Sujets in sozialgesellschaftliche Strukturen dokumentiert und zufriedenstellend widerspiegelt. Jene bildexternen Informationen, die affektgebunden vor allem über die Form bildlich visuell kodiert zum Ausdruck gebracht werden, können – da gesellschaftlich verankert – kollektiv gelesen und interpretiert werden: Formen mit symbolischer Funktion, für deren Prägework sowie mnemische Einbettung in ein ›kulturelles Gedächtnis‹⁴⁹ sich Aby Warburg bereits im Jahr 1893 im Rahmen seines Dissertationsprojektes interessierte.⁵⁰ Dieser Forschungsschwerpunkt führte zu seinem letzten und unvollendeten Vorhaben, dem Mnemosyne-Atlas⁵¹, mit dem er eine ›kulturelle Symptomatologie‹⁵² anstrebte, deren Herangehensweise die Aufdeckung einer Systematik der formalgestalterischen Stilbildung von Ausdrucksformen darstellt. Kurzum wird ein diskontinuierliches Bildverständnis in Warburgs Überlegungen deutlich, in dem Gegenzeit und Wiederholung – ein Auftreten des Jetzt und des Einst – in einer Darstellung Sichtbarkeit erlangen und die Gegenwart sich affektiv aus der Vergangenheit heraus konstituiert. Das Nachleben der Bilder⁵³ zielt somit auf das Phänomen der Tradierung affektgebundener Ausdruckswerte, die aus der Vergangenheit stammend in die Jetztzeit des Sujets gebracht werden und Ausdruck einer bildlich sozialgesellschaftlichen Verhandlung darstellen, wie ebenjenes Sujet gesehen wird – in unserem Fall die sachlich nüchterne Darstellungsweise einer kopftuchtragenden Frau bzw. der unproblematisierte, vermeintlich unverstellte Blick auf ebendiese.

49 Bezüglich Warburgs Gedächtnistheorie sind verschiedene Bezeichnungen auffindbar. So spricht Fleckner von einem ›sozialen Gedächtnis‹, vgl. Fleckner, *Der Künstler als Seismograph*, S. 185ff., und Didi-Huberman beschreibt dieses mit einem »als *Material verstandenen Gedächtnis*«; Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 175. Auch wenn Warburg in der Einleitung zum Mnemosyne-Atlas von »gedächtnismässig aufbewahrten Ausdruckswerten« berichtet, vgl. Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, S. 630f., so ist weniger ein visuelles, rein auf Formen bezogenes Gedächtnis zu verstehen, da Warburg dies weiter präzisiert, indem er seine Analysen der im Material verdichteten Formen als »sozial-psychologische Untersuchung« beschreibt, ebd., innerhalb der die Bindung von gezeigtem Sujet und in der Betrachtung wirkmächtigem Affekt über die Ausdrucksform einen zentralen Stellenwert darstellt. Im vorliegenden Beitrag wird der Begriff des ›kulturellen Gedächtnisses‹ verwendet, den auch Tremml u.a. benutzen, vgl. Martin Tremml u.a., *Vorbemerkung der Herausgeber zum ersten Kapitel*, in: *Werke in einem Band*. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hg. und kommentiert von Martin Tremml, Sigrid Weigel/Perdita Ladwig. Unter Mitarbeit von Susanne Hetzer/Herbert Kopp-Oberstebrink/Christina Oberstebrink, Berlin 2010, S. 31–38, hier S. 36.

50 Aby Warburg, Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, in: ders., *Werke in einem Band*, S. 39–123.

51 Warburg, *Mnemosyne Einleitung*.

52 Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 196, 207f.

53 Vgl. ebd., S. 188ff.

Den Bildproduzent_innen wird so in diesem Zusammenhang die Funktion eines Seismographen zugeschrieben⁵⁴, die ein zu zeigendes Sujet mit einem Pathos belegen, dessen Form bereits vorgeprägt wurde. Für diesen aus der Vergangenheit stammenden sowie hinsichtlich der Affektwirkung adäquaten Ausdruck ist sie_er »empfindlich« und wird von ihr_ihm innerhalb des Schaffensprozesses in die Gegenwart übertragen sowie motivgebunden lesbar und erfahrbar gemacht. Auch hier wieder lapidar übersetzt: »Es wird auf altbekannte Formen zurückgegriffen, die hinsichtlich der Affektwirkung für das Sujet, auf die sie übertragen werden, passend erscheinen«. Für die hier fokussierte nüchterne Sachlichkeit bietet sich daher an, einen kurzen Einblick in das »Prägewerk« bzw. die o.g. Tradition frontal gestalteter Portraits zu geben, deren scheinbar nicht vorhandener Pathos ebendiesen ausmacht.

Die amtlichen und erkennungsdienstlichen Passfotografien der Ausstellungsexponate, die neben den kopftuchtragenden Frauen in den Katalogen abgebildet sind, stellen die Bildnisse dar, auf die das fotografische Gestaltungsprinzip der Frontalansicht zunächst zurückzuführen ist. Daran anschließend lassen sich weitere fotografische Objekte und Darstellungen aufzeigen, die formal mit jenen Passbildern in Verbindung gebracht werden. Dies sind z.B. Anschauungsmaterialien zur formal korrekten Gestaltungsweise jener Portraits⁵⁵, Phantomzeichnungen sowie die darauf zurückzuführenden Dokumente des von Alphonse Bertillon entwickelten anthropometrischen Systems der Bertillonage⁵⁶ (Abb. 7).

So wie die Kompositfotografien von Francis Galton⁵⁷ gehören die Gedächtnisbilder aus Bertillons System zur Verbrecheridentifizierung zu den wohl bekanntesten taxonomischen Dokumenten des 19. Jahrhunderts.⁵⁸ Anders als Galton interessierte sich Bertillon für die spezifischen und individuellen Körpermerkmale der portraitierten Personen. Der Kriminologe entwickelte eine systematische Dokumentation von Körpermerkmalen, anhand derer – einmal in das Archiv aufgenommen – Wiederholungstäter identifiziert werden sollten. Neben Längen- und Größenangaben verschiedener

54 Vgl. Fleckner, *Der Künstler als Seismograph*, S. 186ff. oder bzgl. der Begriffsverwendung von Warburg: Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 131ff.

55 Vgl. z.B. Bundesdruckerei GmbH, *Foto-Mustertafel*, Berlin o.J., https://www.bundesdruckerei.de/sites/default/files/fotomustertafel_72dpi.pdf (24.10.2015).

56 Vgl. z.B. Karin Kirchmayr, *Rillenzähler versus Berufsverbrecher*, Wien 2014, <http://derstandard.at/1389857751839/Rillenzaehler-versus-Berufsverbrecher> (24.10.2015).

57 Vgl. z.B. Francis Galton, *On Generic Images*, in: *Proceedings of the Royal Institutions*, Nr. 9, London 1879, S. 161–170, hier S. 166, zit. nach Sekula, *Der Körper und das Archiv*, S. 320.

58 Für eine ausführlichere Darstellung taxonomischer Praktiken und Dokumente sowie deren gesellschaftsgeschichtliche Einbettung siehe exemplarisch Sekula, *Der Körper und das Archiv*.



Abb. 7: Gedächtnisbild in Form einer Karteikarte aus dem anthropometrischen System der Bertillonage

Körperteile sowie deren Abstände zueinander beinhalten die jeweiligen Karteikarten auch die Fingerabdrücke sowie zwei Portraitfotografien der in das System eingegliederten Person; eines frontal von vorne und eines streng im Profil, um so die Person fotografisch in ihrer vermeintlichen Ganzheitlichkeit zu erfassen. Auch wenn Bertillon eine Feststellung der Charakterzüge anhand von Körperindizien der dargestellten Personen weniger verfolgte, so waren die Physiognomik und die Phrenologie in damaligen Wissenschaftsdiskursen aktuell und wurden, wie das folgende Zitat aus der Einleitung zur Darstellung seiner Identifikationsmethode zeigt, mitgedacht:

»Wir dürfen nicht ausser Acht lassen, dass das System auch zur Lösung anderer Fragen, als der blossen Wiedererkennung von Uebelthätern geeignet ist, denn die Feststellung der körperlichen Persönlichkeit, der unleugbaren Identität eines Erwachsenen entspricht in unserem modernen Kulturleben den mannigfaltigsten Bedürfnissen.«⁵⁹

Galton verfolgte in seiner zeitgleichen Vorgehensweise der Kompositfotografie ein anderes Ziel. Aus verschiedenen Portraitaufnahmen – sowohl im Profil als auch frontal – stellte er eine einzelne, mehrfachbelichtete Fotografie her, welche die Abweichungen der jeweils dafür verwendeten Portraits und vor allem das Gemeinsame – einen »mittleren Typus«⁶⁰, so Galton, – abbildet. Auch er verwendete seine Verfahrensweise mit Blick auf die Strafjustiz; bekannt sind seine Kompositfotografien jedoch vor allem durch die von ihm weiter innerhalb seiner eugenischen Betrachtungen definierten Gruppen, wie z.B. die des »jüdischen Typs«.⁶¹ Auch wenn Galton und Bertillon andere Ziele verfolgten, haben die fotografischen Vorgehensweisen Gemeinsamkeiten, die folgend weiter ausgeführt werden: die fotografische Erfassung von Personen sowie die dazu verwendete Normierung der Darstellungsweise.

Ähnlich gestaltete und zur selben Zeit hergestellte Fotografien entstanden z.B. in den anthropometrischen Studien John Lampreys⁶² sowie für die anthropologisch-ethnografischen Alben der Brüder Carl und Friedrich Dammann⁶³, die an dieser Stelle nur kurz angeführt werden, da die hinter der Verwendung stehende Intention eines kolonialherrschaftlich geografischen sowie biometrisch erfassenden Klassifikationssystems ersichtlich ist.⁶⁴ Auch diese fotografischen Dokumente beinhalteten ein Portrait im Profil und eines en face. Ein Unterschied der zwei angeführten Sammlungen besteht jedoch in der Verwendung eines Maßstabssystems, welches im Hintergrund des von Lamprey – und auch von Thomas Henry Huxley – entwickelten fotografischen Systems der Erfassung von Körpermerkmalen sichtbar ist. Auf-

59 Alphons Bertillon, *Das anthropometrische Signalelement*. Zweite vermehrte Auflage mit einem Album. Autorisierte deutsche Ausgabe hg.v. Dr. v. Sury, Bern/Leipzig 1895, S. LXXV.

60 Galton, *On Generic Images*, S. 166.

61 Sekula, *der Körper und das Archiv*, S. 320.

62 Vgl. The Ohio State University, *The Invitation of Photography, Lecture #2, John Lamprey, Front and Profil Views of a Mal [sic!]*, Columbus USA o.J., <http://streaming.osu.edu/mediaWWW/art300au06/Derr02/s-12.htm> (24.10.2015).

63 Vgl. C. Luminous-Lint/ F.W. Dammann, *Ethnological Photographic Gallery of Various Races of Men (1875)*, Halifax CAN o.J., http://www.luminous-lint.com/app/contents/fra/_photographer_c_f_w_dammann_ethnological_photographic_gallery_of_the_various_races_of_men_01/ (24.10.2015).

64 Siehe hinsichtlich einer detaillierteren Darstellung und Beschreibung jener fotografischen Dokumente: Edwards, *Andere ordnen*, S. 335–355 oder auch bezüglich grafischer Dokumente ähnlicher Zwecke vor dem Zeitalter der Fotografie: Joachim Rees, *Die verzeichnete Fremde. Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770–1830*, Paderborn 2015.

grund von Widerständen gegen den »Zustand vollkommener Nacktheit«⁶⁵ wurden oftmals »nur« Passfotografien in Form von Schulterstücken ersatzweise hergestellt; beabsichtigt waren jedoch Ganzkörperaufnahmen entkleideter Personen. Gleichwohl existierten ausführliche Anweisungen, wie jene Fotografien hergestellt werden sollten, die den Empfehlungen von Naturforschern hinsichtlich einer »Kalibrierung von Beobachtungen«⁶⁶ bereits vor dem Zeitalter der Fotografie ähneln: »Künstlerisches Sehen allein sei unzureichend, »weil das Wichtige hier nicht die Repräsentation dessen ist, was man gut sieht, sondern eher, das richtig zu sehen, was man repräsentieren möchte.«⁶⁷ Jene strenge Symmetrie wurde bereits im 17. Jahrhundert für die Darstellung wissenschaftlicher Objekte wie z.B. Pflanzen(teile) oder Tiere verwendet, welche auch heute noch die formale Darstellungsgestaltung in Schaubildern oder bildlichen Informationstafeln mitbestimmt; so bspw. die einer inhaltlich an den Beitrag anknüpfende Schautafel zu verschiedenen Kopfbedeckungen⁶⁸ (Abb. 8).



Abb. 8: Vom Kopftuch bis zum Ganzkörperschleier (Quelle: dpa)

⁶⁵ Edwards, Andere ordnen, S. 341.

⁶⁶ Lorraine Daston, Gemeinschaftliches Sehen. Zur frühneuzeitlichen Zusammenarbeit von Künstlern und Naturforschern, in: Hermann Parzinger/Stefan Aue/Günter Stock (Hg.), Artefakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen, Bielefeld 2014, S. 69–81, hier S. 70.

⁶⁷ Claude Perrault, Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux, Paris 1671, o.S. zit. nach Daston, Gemeinschaftliches Sehen, S. 76.

⁶⁸ Die Abbildung der Deutschen Presse-Agentur wurde von zahlreichen Verlagsgesellschaften für die Medienberichterstattung verwendet. Über eine Bildersuche mit dem Titel der Darstellung wird dies ersichtlich (24.10.2015).

Mit diesen Verweisen soll jedoch keineswegs der Eindruck wiederauflebender kolonialherrschaftlicher Praxen in den beschriebenen Ausstellungen entstehen – intentional distanzieren sich die Bildproduzentinnen und Ausstellungsmacher_innen davon sicherlich stark. Diese Bildbezüge wurden aufgrund ihrer formalen Gestaltung des Bildinhaltes hergestellt, um die zuvor zitierte Einflussnahme einer einmal gefundenen sowie ausdrucksgeeigneten Bildlösung darzustellen, die in den anfangs beschriebenen Ausstellungsobjekten auffällig in Erscheinung trat. Es ist eine Präsentationsform, der eine Normierung zur bestmöglichen Erfassung sowie Aneignung bildlich festgehaltener Objekte und Personen zugrunde liegt, die auch aus anderen, zeitlich früher datierbaren Rezeptionskontexten bekannt ist. Zu nennen wären diesbezüglich z.B. der ›vitruvianische Mensch‹ von Leonardo da Vinci aus dem 15. Jahrhundert oder weitaus ältere Ikonendarstellungen. Darüber hinaus sind aber auch lebensweltliche und alltagsgebundene Darstellungsformen anzuführen, deren gestalterisches Darstellungsprinzip hinsichtlich einer repräsentativen Betrachtbarkeit kaum in einer anderen Form vorstellbar wären – so z.B. die aus der Kindheit bekannten Panini-Sammelbildchen⁶⁹ oder interaktive Abbildungen aus Online-Shoppingportalen, die das beobachtete Objekt aus unterschiedlichen Perspektiven 360° betrachtbar werden lassen – frontal von vorne, frontal von der Seite, frontal von oben, frontal von unten.

Die zuletzt angeführten Beispiele verdeutlichen, dass die vorgefundene und hier thematisierte Formverwendung der Bildproduzentinnen und Ausstellungsmacher_innen nicht inhaltlich auf den Kolonialismus oder die Strafjustiz zurückzuführen sind; es gibt etliche weitere Beispiele, die hinsichtlich der Tradierung oder bewussten Verwendung des Frontalitätsprinzips angeführt werden können. Vielmehr wird ein Darstellungsmodus erkennbar, welcher sich innerhalb der jeweiligen Kontexte bezüglich der Funktion ähnelt: eine normierte sowie sachliche Dokumentation einer Objekt- bzw. Personeninszenierung, die einen analytisch gegenstandsbezogenen Blick herausfordert. Die o.g. Tradition der Formverwendung bezieht sich demnach weniger auf die inhaltlichen Produktions- und Rezeptionskontexte, sondern auf den Produktions- und Rezeptionsmodus, innerhalb dessen Objekte und Personen unter gegenstandsbezogener Norm dokumentiert und zufriedenstellend präsentiert werden.

Es bleibt widersprüchlich, dass die formalgestalterische Inkonsistenz in der Auswahl der Einzelportraits und vor allem in der Zusammenstellung der Dreiertableaus nicht auffiel und aufgelöst wurde. Dennoch ist es möglich, mit genannter Differenzierung Imdahls und kulturwissenschaftlicher Per-

⁶⁹ Bewusst wurde hier die Betonung auf den Aspekt der Sammlung gelegt und nicht, wie in der weiteren Bezeichnung ›Panini-Sticker‹, auf die Klebefunktion jener Bilder.

spektive Warburgs einen Erklärungsansatz dafür zu geben. Denn inhaltlich ist die Differenzlinie nachzeichnenbar, anhand derer ›fremd‹ und ›eigen‹ bzw. gesellschaftliche Mehr- und Minderheit anhand der Dimension von Glauben über den formalen Bildaufbau unterschieden wird. So ist auf bildgestalterischer Ebene weniger das didaktische Konzept erkennbar, dass sich lediglich das Kopftuch bzw. die Art, wie dieses getragen wird, ändert – was es auf Seiten der Betrachter_innen zu reflektieren gilt. Wirkmächtig wird stattdessen eine selektive Besonderung der »zu entdeckenden« Frauen, die vordergründig in der Ausstellung zum Thema gemacht werden: ›Was glaubst du denn!? Muslime in Deutschland‹. Mit dem Wissen um sozialgesellschaftliche Positionen und unter Einbezug des Konzepts der Pathosformeln wird verständlich, dass gerade für die Portraits, die eine Interpretation der abgebildeten Frau als Muslima nahelegen, eine sachlich distanzierte Darstellungsweise gewählt wurde, die den Rezeptionsaffekt der Neugier aufgreift, dessen Form im kulturellen Gedächtnis bereits lange vor dem Aufnahmezeitpunkt der Portraits eingeschrieben war.

An dieser Stelle soll die kontrastive sowie rezeptionsvergleichende Betrachtung jenes Gestaltungsprinzips beendet werden, auch wenn weitere Verweise getätigte Aussagen hinsichtlich der Verwendung sowie Wirkung jener Repräsentationsformen zusätzlich präzisieren würden.⁷⁰ Dennoch konnten wesentliche Aspekte diesbezüglich dargestellt werden, die im folgenden und abschließenden Teil dieses Beitrags resümiert werden.

Formverwendung und Affektrezeption – Warburgs sozial-psychologische Ästhetik als ein Zugang für die Szenographie der Migration

Der hier fokussierte Bereich stellt nur einen kleinen Ausschnitt der Szenographie der Migration dar; auch wurde im Beitrag nur das Portrait hinsichtlich des affektauslösenden Pathos der En-face-Ansicht thematisiert – raumbezogene Fotografien konnten an dieser Stelle nicht mit in die Betrachtung aufgenommen werden. Dennoch ermöglichte die methodische Herangehensweise, anhand eines Ausgangsbeispiels ein etabliertes Darstellungsprinzip innerhalb der hier thematisierten Szenographie über einen kontrastiven Vergleich herauszuarbeiten, zu definieren sowie historisch zu begründen.

⁷⁰ Eine ausführlichere Betrachtung formalgestalterischer Prinzipien innerhalb von Ausstellungen zum Thema Migration nach Deutschland wird momentan vom Autor im Rahmen seines Dissertationsvorhabens verfolgt. Siehe hierzu Tim Wolfgarten, Zur Repräsentation des Anderen – eine Analyse von Ausstellungen im Kontext von Migration und ihren diskursiven Dynamiken in Deutschland anhand von Katalogen und anderen Dokumenten sowie exemplarischer Rezeptionsstrecken, Köln 2013, <http://www.hf.uni-koeln.de/35920> (24.10.2015).

Anhand der ausgestellten Dreiertableaus konnte zunächst verdeutlicht werden, dass die gestalterische Form einen wesentlichen Einfluss auf die Rezeptionswirkung seitens der Betrachter_innen nimmt und innerhalb der kuratorischen Arbeit sowie des Prozesses der Bildproduktion mitgedacht werden sollte – in besonderem Maße für die hier beschriebenen Bildungssettings. Denn mit didaktischer Perspektive ist die fehlende Stringenz innerhalb des Ausgangsbeispiels problematisch: einerseits die Intention, Fremdzuschreibungen entlang der sozialgesellschaftlichen Differenzlinie des Glaubens bzw. der Religion auf sprachlicher Ebene in Frage stellen zu wollen, und andererseits die entlang derselben Differenzlinie ausgerichteten unterschiedlichen Darstellungsweisen der portraitierten Frauen.

Weiter konnte über die fotografische Serie gezeigt werden, dass Formen affektgebunden über das kulturelle Gedächtnis *sujetspezifisch* tradiert werden; dies wurde vor allem über die drei hintereinander folgenden sowie aufeinander aufbauenden Selektionsprozesse ersichtlich: die Auswahl der Einzelportraits, die Zusammenstellung der Dreiertableaus sowie die Auslese zweier Tableaus für das öffentlich zugängliche Begleitmaterial. Formen werden *sujetspezifisch* tradiert, da das sehende Sehen gewöhnlich dem wiedererkennenden Gegenstandssehen unterlegen ist und da im Modus des wiedererkennenden Sehens ein Verlangen besteht, das abgebildete *Sujet* über dessen Begleitvorstellungen in Einklang mit einem adäquaten Ausdruck zu bringen. In der musealen Szenographie der Migration in Deutschland scheint ein adäquater Ausdruck für Frauen mit religiös muslimischer Kopfbedeckung das Prinzip der Frontalität zu sein; dieser ist in vielen künstlerischen Werken zu dem Thema nachweisbar.

Mit Warburgs Affektlogik der Pathosformeln – dem Nachleben der Bilder bzw. der Formsymbolik – wird nachvollziehbar, wieso sich gerade die En-face-Ansicht als etablierte Formverwendung für das Thema herausarbeiten lässt. Die Rezeptionswirkung des Darstellungstypus lässt sich über eine Distanzierung, aber auch gleichzeitig über eine Anziehung der dargestellten Person beschreiben. Es ist das gestalterisch nüchterne Prinzip der Frontalität, welches über die Zeit hinweg und in verschiedenen Rezeptionskontexten das dargestellte *Sujet* als ein in einem Rahmen kalibriertes Objekt der Schau die Zuwendung von Empathie entzieht und distanziert sowie gleichzeitig durch jene Form dieser visuell sozialisierten informativen Darstellungsweise an den Rezeptionsaffekt der Neugierde ansetzt und den analytisch interessierten Blick auf sich zieht. Einfacher formuliert, handelt es sich um einen sachlichen Darstellungsmodus, der zu verstehen gibt, dass eine genaue Betrachtung lohnenswert ist, da sich etwas oder jemand offenbart. Dass im Kontext von Migration bzw. in Deutschland gezeigten migrationsgesellschaftlichen Thementausstellungen gerade das *Sujet* der kopftuchtragenden Frau als »ultimativ Andere« den Pathos einer sich offenbarenden und demnach vermeintlich

unbekannten Person erhält, ist mit den hier getätigten Ausführungen erklärbar geworden. Diesbezüglich lässt sich nicht nur die unterschiedliche Formverwendung innerhalb der Serie problematisieren, sondern auch die Darstellungsweise der En-face-Ansicht selbst. Denn neben den bereits genannten Gesichtspunkten erscheint die portraitierte Person passiv und gesetzt, was im besonderen Widerspruch zur Verhandlung der Selbstbestimmtheit der so portraitierten Frauen steht. So wird dies z.B. im didaktischen Begleitmaterial der Ausgangsausstellung initiiert und die Diskussionsfrage angeboten, was eine selbstbestimmte Frau ausmacht.⁷¹

Abschließend konnte in dem Beitrag ein grundlegendes Bildverständnis veranschaulicht werden, mit dem Bilder nicht nur als Abbilder gesehen werden, sondern mit einer diskursschreibenden sowie -partizipierenden Funktion.⁷² So kann die Verwendung der Kaugummibläse im Kontrastivbeispiel von Aliabadi oder die Hinzunahme diverser Gegenstände in den Portraits von Bendjama als subversive und in eine Affektpolitik eingebundene Handlung angesehen werden, die sich gegen jene sachlich nüchterne Repräsentationsform auflehnt und den dargestellten Frauen ein Pathos verleiht, der diesem Sujet zu einer anderen Zeit genommen wurde. Somit wird die Bedeutung jener formalgestalterischen Betrachtungsebene ebenso erkennbar wie deren Relevanz für eine diskursive Auseinandersetzung gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse innerhalb der Szenographie der Migration.

71 Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Begleitmaterial zur Ausstellung: Cover/Discover.

72 Vgl. hierzu auch Hans-Joachim Roth/Tim Wolfgarten, Migration im kulturellen Gedächtnis: Forschendes Lernen in der LehrerInnenbildung, in: Elisabeth Rangosch-Schneck (Hg.), Methoden – Strukturen – Gestalten. Lerngelegenheiten und Lernen in der »interkulturellen Lehrerbildung«, Baltmannsweiler 2014, S. 149–170, hier S. 151.

Sandra Vacca

Auf der Suche nach Expert_innen der Migration

Wissenstransfers und Konzepte partizipativer Ausstellungsgestaltung in Deutschland und Großbritannien

Die Suche nach und die Produktion von Wissen zum Thema Migration gilt als besonders problematisch innerhalb der Museumslandschaft.¹ Anders als in anderen Themenfeldern scheint Expertise zum Gegenstand Migration oft nicht unmittelbar in Museen vorhanden zu sein. In vielen Fällen sind diese daher auf externes Fachwissen angewiesen, das einzuholen sich, wie bei anderen kontroversen Themen auch, oft als schwierig erweist. In den 1990er Jahren in Großbritannien und in den letzten zehn Jahren auch in Deutschland erlebte die Museumslandschaft eine Art Krise. Es wurde die Frage gestellt, ob Museen die alleinige Deutungshoheit als Hüter des objektiven Wissens² zukommt oder das Publikum selbst in den Raum des Museums gestaltend intervenieren können sollte. Diese Überlegung ist nicht unwichtig, denn sie stellt die Natur und die Rolle des Museums ebenso in Frage wie die Alleinstellung von Kurator_innen als Expert_innen.

Die Idee eines offenen Museums, welches das Publikum zur Mitgestaltung einlädt, gefällt nicht allen und ihre Umsetzung stellt bis heute eher eine Ausnahme denn die Normalität dar.³ Der Forderung nach einer Demokratisierung musealer Wissens- und Bedeutungsproduktion stehen Ängste vor dem Verlust von Deutungsmacht, aber auch vor einer De-Professionalisie-

1 Dieser Beitrag wurde 2015 verfasst und Ende 2016 abschließend inhaltlich überarbeitet.

2 Hier liefert der Band von Annette Fromm/Viv Golding/Per B. Rekdal (Hg.), *Museums and Truth*, Newcastle 2014, einen guten Einstieg in das Thema.

3 Allerdings zeigen einige Projekte, wie die ›Bibliothek der Alten‹ des Historischen Museums Frankfurt, dass Museen auch in der Lage sind, gemeinsam mit nicht-musealen Akteur_innen dauerhaft zu arbeiten, um die Geschichte(n) der Stadt gemeinsam zu schreiben. In diesem Projekt werden unterschiedliche Erinnerungen und Berichte über die Gegenwart gesammelt und für die Zukunft bewahrt. Mehr unter: http://www.historisches-museum-frankfurt.de/index.php?article_id=850&clang=0 (25.11.2015).

rung des damit verbundenen Berufsfeldes entgegen.⁴ Letztendlich wird die Frage gestellt, was das Museum als Institution sein sollte – ein Ort des einseitigen, Top-down-Wissenstransfers oder ein Raum für einen offenen und experimentierfreudigen gesellschaftlichen Umgang mit Wissen, Debatten und Narrativen.

Betreffen solche Aushandlungen das Themenfeld Migration, kommt die Schwierigkeit hinzu, dass das Thema gesellschaftlich und politisch umstritten ist und oft skandalisiert wird. Von sogenannten ›Integrationsmodellen‹ bis hin zur Abschottungspolitik sind Migration und Integration in den Medien stets präsent. Bestimmte Aspekte der Migrationsgeschichte fanden in deutschen Museen dagegen jahrelang kaum Berücksichtigung. Auch wenn Museen in ihren Sammlungen Objekte oder Dokumente besaßen, die Migrationserfahrungen repräsentierten, fehlte fast immer die nötige Sensibilisierung und Sensibilität, um diese spezifische Dimension solcher Objekte zu erkennen bzw. sie zu dokumentieren. Nicht ohne Grund hat sich das Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei (DoMiT e.V.)⁵ 1990⁶ mit dem Ziel gegründet, die Geschichte der Migrant_innen und der Migration aus der Türkei in Deutschland zu dokumentieren. Diese drohte in Vergessenheit zu geraten, ohne jemals in musealen Narrativen vorgekommen zu sein. Die Gründung eines solchen Vereines war eine wichtige Intervention zur Bewahrung der Erinnerungen von Migrant_innen.

Dieser Artikel basiert auf empirischen Untersuchungen⁷ einer Auswahl von musealen und ausstellerischen Projekten⁸ aus Großbritannien und

4 Siehe etwa die Beiträge in Andrew Dewdney/David Dibosa/Victoria Walsh (Hg.), *Post-Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*, London 2013, S. 86.

5 Heute Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland – DOMiD e.V. Seit 2005/06 widmet sich der Verein allen Migrationsarten und konzentriert sich nicht mehr nur auf Migration aus der Türkei.

6 1990 ist das offizielle Gründungsdatum des Vereins: Seine Gründer_innen und Mitglieder waren aber schon ab 1981 bei Türkei Archiv e.V. bzw. 1988 bei Türkei-Data e.V. mit ähnlichen, aber eher archivalischen Zielen aktiv. Siehe dazu »Satzung des Türkei-Archivs e.V.«, DOMiD-Archiv, Kiste Vereinsgeschichte, S. 1 und »Gründungsprotokoll von Türkei-Data«, 13.5.1988, DOMiD-Archiv, Kiste Vereinsgeschichte.

7 Dafür wurden im Rahmen meiner Recherchen 2012 das DOMiD-Archiv, 2013 die Bibliothek des Museums of London, das Museum 19 Princelet Street, die London Metropolitan Archives, die Dauerausstellungen des M Shed in Bristol und des National Museum of Liverpool, die Bristol Central Library, die Libraries of Liverpool und 2014 das Archiv des Museumsdorfs Cloppenburg besucht. Darüber hinaus wurden u.a. Gespräche mit Susie Symes (Vorstand) von 19 Princelet Street, Catherine Littlejohns, Public History Curator des M Shed, Rozina Visram, Mitarbeiterin bei ›The Peopling of London‹, Nick Merriman, Kurator von ›The Peopling of London‹ und Uwe Meiners aus dem Museumsdorf Cloppenburg geführt.

8 Es gibt sowohl in Deutschland als auch in Großbritannien zahlreiche Ausstellungen und damit Kooperationsmodelle, wie ›Projekt Migration‹ oder ›Crossing Munich‹, die untersucht werden könnten. In diesem Beitrag handelt es sich um eine nicht erschöpfende Liste von Beispielen, die einige ausgewählte Modelle der Partizipation und unterschiedliche De-

Deutschland, die sich der gesellschaftlichen Aushandlung von Migration oder Vielfalt gewidmet haben: Hierzu gehören die DoMiT-Ausstellung ›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹ (1998, Ruhrlandmuseum), die erste große britische Ausstellung zum Thema, ›The Peopling of London‹ (The Museum of London, 1993), die große Wanderausstellung ›Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde‹ (u.a. im Museumsdorf Cloppenburg zu sehen, 1999) ebenso wie das kleine Museum 19 Princelet Street in London, jüngere Projekte wie die englischen Stadtmuseen M Shed (Bristol) und das Museum of Liverpool, das ›Curious Project‹ (2011, Glasgow), das Projekt ›Blickwinkel‹ im Kölnischen Stadtmuseum (2011–2012) oder die Berliner Ausstellung ›NeuZugänge‹ (2010–2011).

Dieser Artikel untersucht, welche Akteur_innen die Entwicklung und Realisierung dieser ausgewählten Ausstellungen, die jeweils Aspekte von Migration in den Blick nehmen, ermöglicht haben. Gleichzeitig werden die Schwierigkeiten diskutiert, mit denen sich britische und deutsche Institutionen bzw. weitere Akteur_innen dabei konfrontiert sahen. Dabei werden die Akteur_innen, die als Expert_innen galten oder anerkannt wurden, identifiziert und ihre wechselnden und umstrittenen Rollen bzw. Wahrnehmungen analysiert.

Im Folgenden werden zunächst die ausgewählten Fallbeispiele detailliert beschrieben und kontextualisiert. Die Leitfrage lautet dann: Wie wurden die unterschiedlichen Institutionen mit der Frage der fehlenden Expertise zum Thema Migration konfrontiert und welche Strategien wurden entwickelt, um diesem Problem entgegenzuwirken? Dabei werden unterschiedliche Varianten des Konzepts der Expertise herausgearbeitet sowie unterschiedliche Modelle der Kooperation mit außermusealen Kooperationspartner_innen vorgestellt. Im Anschluss wird das Konzept der Partizipation kritisch hinterfragt und alternative Lösungen für Museen und Ausstellungen werden skizziert.

Geteilte Expertise? Migrationswissen trifft Praxiswissen

›Fremde Heimat – Yaban, Silan olur‹ zählt zu den ersten Ausstellungen, die sich in Deutschland dem Thema Migration widmeten. Initiiert von DoMiT e.V., war sie das Ergebnis einer Kooperation zwischen dem Ruhrlandmuseum (heute Ruhr Museum, Essen) und dem Verein DoMiT. Interessant ist, dass der Verein selbst »mit dem Wunsch nach fachlicher Zusammenarbeit«⁹

definitionen von Expertise illustrieren sollen. Für weitere Beispiele aus Deutschland siehe den Beitrag von Marie Toepper in diesem Heft.

⁹ DoMiT/Ruhrlandmuseum, Gemeinsames Ausstellungsprojekt des Ruhrlandmuseums Essen und DoMiT, »Geschichte der türkischen Migration in der Bundesrepublik«, undatiert, DoMiD-Archiv, Vereinsarchiv, Kiste 1 Fremde Heimat, S. 1.

an das Museum herangetreten ist. Dabei war es Aytaç Eryılmaz¹⁰ wichtig, dass »Basis aller Beziehungen zu Institutionen mit unterschiedlicher Zielrichtung und Gesinnung [...] die Wahrung der eigenen Unabhängigkeit, sowie die Gleichberechtigung bei jeglicher Kooperation« war.¹¹ Nach der Anfrage wurden (bereits im September 1993) im Essener Rathaus »erste Expertengespräche« geführt. Eryılmaz erwähnt, dass »in Deutschland lebende türkischstämmige Intellektuelle, die in irgendeiner Form mit dem Thema in Beziehung standen, [...] um ihre Einschätzung und um Unterstützung gebeten wurden.«¹² In diesen Gesprächen entstand der Plan, gemeinsam eine Ausstellung zur Geschichte der Einwanderung aus der Türkei in die Bundesrepublik Deutschland zu erarbeiten, deren Eröffnung bereits für das Frühjahr 1996 angedacht wurde.¹³ Die Ausstellung sollte durchaus als Weckruf dienen, denn »in der jetzigen Situation einer zum Teil mörderischen Ausländerfeindlichkeit soll die Ausstellung einen Beitrag leisten zu den hoffentlich nicht zu späten Bemühungen um ein friedliches und demokratisches Zusammenleben.«¹⁴

Für die Realisierung der zweisprachigen Ausstellung (Türkisch und Deutsch) und des dazugehörigen zweisprachigen Katalogs¹⁵ wurden mehr als einhundert Interviews mit Zeitzeug_innen geführt und ausgewertet.¹⁶ Dies geschah nicht unbedingt ohne Widerstand: Vielen Interviewten war die Darstellung menschenunwürdiger Lebensbedingungen in Wohnheimen unangenehm, viele empfanden es wahrscheinlich sogar als erniedrigend, darüber zu berichten.¹⁷ Das aus den Gesprächen generierte Narrativ setzte den Akzent auf thematische Aspekte, wie die Anwerbung als Arbeitskräfte für die deutsche Wirtschaft in der Türkei, die Reise nach Deutschland, das Leben in den Wohnheimen und Unterkünften und schließlich die dauerhafte Nie-

10 Aytaç Eryılmaz war Mitinitiator des Vereins DoMiT e.V. und bis 2012 Geschäftsführer von DOMiD e.V. Bevor er nach Deutschland emigrierte, arbeitete er als Drucker und Verleger in einem linkspolitischen Verlag in Ankara und Istanbul. Während der Militärputsche verbrachte er mehrere Monate im Gefängnis. Nach dem Publikationsverbot seines Verlages verließ er 1985 aus politischen Gründen die Türkei. Siehe dazu: <http://www.kioskberlin.de/deutsch/erz7.htm> (7.3.2016) und Barbara Supp, Die Integrierten, in: Der Spiegel, 27/2006, S. 61.

11 Aytaç Eryılmaz, Waldrappen auf der Suche nach Dinosaurier-Eiern, in: Mathilde Jamin/Aytaç Eryılmaz (Hg.), Fremde Heimat. Yaban, Silan olur. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei, Essen 1998, S. 27–29, hier S. 27.

12 Ebd.

13 DoMiT/Ruhrlandmuseum, Gemeinsames Ausstellungsprojekt des Ruhrlandmuseums Essen und DoMiT, »Geschichte der türkischen Migration in der Bundesrepublik«, S. 1.

14 Ebd.

15 Jamin/Eryılmaz (Hg.), Fremde Heimat.

16 Theodor Jörgl, Zwischen Paradies und fremder Heimat, in: Wochenpost, 7.4.1998, DOMiD-Archiv, Vereinsarchiv, Fremde Heimat, Presse-Mappe, Ausschnitt (o.S.).

17 Eryılmaz, Waldrappen auf der Suche nach Dinosaurier-Eiern, S. 28.

derlassung. Die Ausstellung ermöglichte es, »die Geschichten und Gefühle der Migranten besser kennenzulernen.«¹⁸ Das Projekt half also deutschen Besucher_innen, »an einer ›fremden‹ Lebenswelt [zu] partizipieren und gleichzeitig die eigene in Vergessenheit geratene Geschichte wiederbeleben [zu können]«, aber auch den Migrant_innen aus der Türkei und ihren Nachfahren »die eigene Erfahrung oder die ihrer Großeltern und Eltern lebendig vor Augen« zu führen.¹⁹ Die innovative Ausstellung wurde gut angenommen und verschaffte dem Museum (zumindest temporär) ein neues Publikum: Der Anteil türkischer Besucher_innen lag im April 1998 bei 40 Prozent.²⁰

Schon zum damaligen Zeitpunkt war spürbar, dass der Titel des ›Experten‹ umstritten war. In einem Interview erklärte Aytaç Eryılmaz: »Doch nicht nur ›Normalbürger‹ sollen angesprochen werden [...], auch die Experten, namentlich Vertreter der Historiker-Zunft, könnten aus der Ausstellung einiges mitnehmen.«²¹ Damit formulierte er eine Herausforderung an die Expertise von Historiker_innen, die bestimmte Aspekte der neueren Migrationsgeschichte Deutschlands, wie eben die Geschichte der Arbeitsmigration, bis dahin vernachlässigt und dadurch ein Bild der deutschen Geschichte mitkonstruiert hatten, das von selektiven Wahrnehmungen geprägt war.

Bei der Entwicklung der Ausstellung handelte es sich in der Tat um unterschiedliche Arten von Expertise, die miteinander in Dialog traten. Es wurde betont, wie wichtig es sei, dass die beiden Perspektiven, die deutsche und die türkische, dargestellt werden, z.B. um das Thema »kulturelle Fremdheit« zu beleuchten:

»Zum Teil wird sich dabei ergeben, daß vermeintlich nationale Differenzen tatsächlich auf Unterschiede zwischen modernen Industrie- und traditionellen Agrargesellschaften zurückzuführen sind. [...] Sogleich sollten diese Elemente nicht einfach als antimodern abgewertet werden, sondern in ihrer Funktionalität für das (Über)Leben der Einwanderergruppe analysiert werden.«²²

Die Realisierung wurde nur möglich, weil Mitarbeiter_innen türkischer Herkunft im Team tätig waren:

»Die Sammlungsarbeit für die Ausstellung wurde fast vollständig vom Vertreter des DoMiT im Ausstellungsteam nach seinem eigenen Konzept geleistet – ein deutsches Museum hätte weder das erforderliche Detailwissen gehabt, noch das Vertrauen der

18 Unterseite einer älteren Version der DOMiD-Webseite, »Fremde Heimat – Yaban, Silan olur«, ([fremde_heimat_essen-de.html](#)), eigene Quellensammlung der Verfasserin (18.6.2012). Im Rahmen der Überarbeitung der Webseite des Vereins (2013) wurde die Seite gelöscht.

19 Ebd.

20 Jörgl, *Zwischen Paradies und fremder Heimat*.

21 Ebd.

22 DoMiT/Ruhrlandmuseum, *Gemeinsames Ausstellungsprojekt des Ruhrlandmuseums Essen und DoMiT*, S. 5.

mehr als 100 türkischen Leihgebern aus der gesamten alten Bundesrepublik gewinnen können, von sprachlichen Problemen ganz abgesehen.«²³

Die Frage des Vertrauens erwies sich schließlich als ganz zentral: Viele Migrant_innen hätten einer etablierten Institution der ›Mehrheitsgesellschaft‹ kaum soweit getraut, dass sie private Objekte in deren Obhut gegeben hätten.²⁴ Die türkische Sprache und das kulturelle Know-how waren also Schlüsselemente für die Realisierung der Ausstellung – eine Expertise, die dem Ruhrlandmuseum zu diesem Zeitpunkt völlig fehlte. Aufgrund dieses spezifischen Wissens wurde DoMiT als Institution mit Expertise für die Sammlung und die »Einwerbung von Leihgaben und Erinnerungstexten«²⁵ anerkannt und dem Verein die Leitung der Gesprächskreise für türkische ›Zuwanderer‹ überlassen.

Die deklarierte Expertise des Museums lag dagegen im Bereich der musealen Techniken: Es stellte eine Historikerin als Ausstellungsleiterin, einen Ausstellungsgestalter, einen Grafiker und die Infrastruktur des Museums zur Verfügung.²⁶ Das Museum wurde gerade wegen seines musealen Wissens, seiner Ausstellungsphilosophie und Vermittlungsmethode (inszenierte Räume, keine belehrenden Texte, ästhetische und emotionale Erzählweise) von DoMiT kontaktiert. Außerdem beanspruchte es die Rolle eines »kritischen Filters«²⁷, der die Erfahrungen der Migrant_innen durch strenge wissenschaftliche Analyse zu prüfen habe – eine Art von Aufgabenteilung, die es durchaus kritisch zu hinterfragen gilt.

Die Ausstellung verschaffte DoMiT Sichtbarkeit und machte den Verein zum anerkannten Ansprechpartner zum Umgang mit der Migration aus der Türkei nach Deutschland infolge des Anwerbeabkommens von 1961. Es folgten zahlreiche Diavorträge von Vereinsmitgliedern, beispielsweise bei Ämtern, Ausländerbeiräten, Volkshochschulen oder auch bei Veranstaltungen der Arbeiterwohlfahrt.²⁸ DoMiT erhielt in der Folgezeit immer wieder Anfra-

23 Ulrich Borsdorf, Gutachten über die Tätigkeit des DoMiT. Überblick der gemeinsamen Aktivitäten, 17.3.1999, DOMiD Archiv, Vereinsarchiv, DoMiT e.V. 2002–2006, Kiste 2 Publikationen, Mappe Gutachten, S. 2.

24 Mathilde Jamin, Deutschland braucht ein Migrationsmuseum, in: Henrik Hampe (Hg.), Migration und Museum. Neue Ansätze in der Museumspraxis, Münster 2005, S. 43–50, hier S. 47.

25 DoMiT/Ruhrlandmuseum, Gemeinsames Ausstellungsprojekt des Ruhrlandmuseums Essen und DoMiT, S. 7.

26 Ebd.

27 Mathilde Jamin, Erinnerungsorte von Arbeitsmigranten – kein Ort der Erinnerung?, in: Jan Motte/Rainer Ohliger (Hg.), Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik, Essen 2004, S. 143–157, hier S. 147.

28 DoMiT, »Arbeitsplan von DoMiT«, 1.9.1999, DOMiD-Archiv, Vereinsarchiv, Kiste 1 Fremde Heimat, S. 1.

gen nach Zusammenarbeit aus großen Museen, wie etwa dem Deutschen Historischen Museum in Berlin, dem Haus der Geschichte in Bonn oder dem Museumsdorf Cloppenburg.²⁹

Migration in der *longue durée* – zwischen historischer Expertise und Community-Arbeit

Im Gegensatz zu dem Kooperationsprojekt zwischen DoMiT und dem Ruhrlandmuseum wurde die Cloppenburger Wanderausstellung ›Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde‹ von einem etablierten Museum initiiert. Eine enge Kooperation mit renommierten Institutionen war von Anfang an angedacht. Die Wanderausstellung war ein gemeinsames Vorhaben des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, des Altonaer Museums – Norddeutsches Landesmuseum, des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig und des Kulturhistorischen Museums Magdeburg. Ein Brief aus dem Jahr 1993 zeigt, dass der damalige leitende Museumsdirektor Prof. Dr. Helmut Ottenjann schon früh namhafte Partner aus der Welt der Forschung gewinnen konnte, wie das Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück und insbesondere seinen Gründer Prof. Dr. Klaus J. Bade, das Bundesinstitut für ostdeutsche Kultur und Geschichte in Oldenburg, dessen Direktor Werner Broll ein »engagiertes Mitwirken in Aussicht gestellt«³⁰ hatte, sowie die Seminare für Volkskunde der Universitäten Göttingen und Münster.³¹ Die Idee zu einer solchen Ausstellung war 1993 im Kontext einer Kooperationsausstellung zwischen dem Museumsdorf Cloppenburg und dem niederländischen Drents Museum in Assen (›Wanderarbeit jenseits der Grenze – 350 Jahre auf der Suche nach Arbeit in der Fremde‹) entstanden.³² Wie im Vorfeld der Ausstellung ›Fremde Heimat‹ bildete auch in diesem Fall die von Rassismus geprägte Situation in der ersten Hälfte der 1990er Jahre den Anstoß für die Initiative.³³ In einem Brief an Peter Schonewille (Drents Museum) erklärte Helmut Ottenjann, dass das

29 Ebd.

30 Helmut Ottenjann, Brief an Gerhard Schröder, Ministerpräsident des Landes Niedersachsen, Cloppenburg, 27.10.1993, Archiv des Museumsdorfs Cloppenburg, Ausstellung Fremde in Deutschland, Deutsche in der Fremde, Ordner II, Mappe Briefwechsel – Genese 1993.

31 Ebd.

32 In einem Brief von Helmut Ottenjann an Herrn Horstmann, Direktor des Drents Museums, wird als Thema für die Ausstellung ›Fremde in Europa‹ genannt. Helmut Ottenjann, Brief an Herrn Horstmann, Cloppenburg, 13.12.1993, Archiv des Museumsdorfs Cloppenburg, Ausstellung Fremde in Deutschland, Deutsche in der Fremde, Ordner II, Mappe Briefwechsel – Genese 1993.

33 Interview mit Uwe Meiners, Museumsdorf Cloppenburg, 10.4.2014.

Ausstellungsvorhaben »im gegebenen Augenblick überaus aktuell und notwendig«³⁴ sei, und dass man mit größerer Unterstützung rechnen könne, »da auch andere Institutionen und Politiker von der Bedeutung dieser Ausstellungsthematik voll und ganz überzeugt«³⁵ seien. Damit hoffte er, »als Museen für die Gegenwart einen bedeutenden Beitrag zur Lösung unserer Probleme zu leisten.«³⁶

Dieser politische Kontext spielte für die Ausarbeitung einer Erzählung über Migration und das ›Fremdsein‹ in einer langen historischen Perspektive eine wichtige Rolle. Es ging den Kurator_innen darum, die Geschichte der Aus- und Einwanderung seit dem Mittelalter darzustellen und zu analysieren, um die Gegenwart besser zu verstehen. Die Ausstellung wurde chronologisch konzipiert und bearbeitete innerhalb ausgewählter Themenkomplexe (Glaubensflüchtlinge, Wanderarbeit usw.) bestimmte Gruppen bzw. Communities (Hugenotten, Vertriebene, Auswanderer, Roma und Sinti, ›Gastarbeiter‹ usw.). Bei einigen Themen, die wenige unmittelbare Bezüge zur damaligen Gegenwart aufwiesen, zeigten sich die Deutung der Historiker_innen und ihre Position als Expert_innen als wenig von Kontroversen bedroht und von anderen Akteur_innen schwer widerlegbar. Die letzte Galerie in der Ausstellung war indes aktuellen Themen und Vorurteilen gewidmet. Sie konzentrierte sich weniger auf Objekte, sondern machte den Versuch, Besucher_innen in einen Reflexionsprozess einzubinden.³⁷ Ein Blick in die Liste der Leihgeber_innen verrät³⁸, dass trotz der historischen Expertise der wissenschaftlichen Kooperationspartner_innen für bestimmte Themen wenige Ressourcen und Objekte in den etablierten Museumssammlungen zu finden waren. Deswegen wurden spezialisierte nicht- oder protomuseale Strukturen wie der Bund der Polen in Deutschland e.V. oder der Bund Ostdeutscher Heimatvereine gezielt nach Materialien gefragt – diese bestückten dann den größten Teil der jeweiligen Sektionen.

Auch DoMiT e.V. wurde während der Vorbereitungen um Exponate gebeten, vielfach solche, die schon im Ruhrlandmuseum ausgestellt worden waren. Es handelte sich u.a. um Elemente eines Zimmers aus einem für Arbeitsmigrant_innen eingerichteten Wohnheim, die nachgebaut wurden, um das Leben in solchen Unterkünften darzustellen. Genau dieses Format wurde

34 Helmut Ottenjann, Brief an Peter Schonewille, Drents Museum, Cloppenburg, 29.3.1994, Archiv des Museumsdorfs Cloppenburg, Ausstellung *Fremde in Deutschland, Deutsche in der Fremde*, Ordner II, Mappe Briefwechsel – Genese 1993, S. 1.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 2.

37 Angelika Flügge/Jörg Schütte, *Kulturelle Selbstreflexion als Bewußtwerdungsprozeß kultureller Identitäten*, in: Uwe Meiners (Hg.), *Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde. Schlaglichter von der frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*, Cloppenburg 1999, S. 343–351.

38 Meiners (Hg.), *Fremde in Deutschland*, S. 5.

in Cloppenburg wiederholt – ein Umstand, der die Zirkulation und den Transfer von Darstellungskonzepten deutlich macht. Die Kurator_innen waren also auf Expertise, aber auch auf Erinnerungen und Aufzeichnungen angewiesen, die ihnen selbst nicht unmittelbar zur Verfügung standen.

Eine ähnliche Erzählung und Darstellungsmethode wurde für die erste große Ausstellung gewählt, die in England 1993 zum Thema Migration entwickelt wurde. ›The Peopling of London‹ (Museum of London) weist einige Ähnlichkeiten mit der Cloppenburger Ausstellung auf. Das Projekt war zunächst ein Versuch, das Konzept der ›Cultural Diversity‹ auch in der Museumsarbeit zu verwirklichen.³⁹ Es stellte gleichermaßen eine Reaktion auf eine Marktuntersuchung dar, die nachwies, dass sogenannte ›Ethnic Minorities‹ unter Museumsbesucher_innen deutlich unterrepräsentiert waren. So gehörten zum Zeitpunkt der Untersuchung 20 Prozent der Londoner Bevölkerung, aber lediglich 4 Prozent der Besucher_innen von Museen zu einer ›Ethnic Minority‹.⁴⁰ Die Idee hinter der Ausstellung war es zu zeigen, dass Migration kein neues Thema oder gar Problem war, sondern ein Phänomen, das die Entwicklung der Stadt London bereits seit ihren Anfängen geprägt hat. Der Kurator Nick Merriman betonte, dass das Museum of London damals die Vielfalt der Bevölkerung nicht angemessen zeigte, und dass eine solche Ausstellung »contemporary communities« in einen »long-term historical context« einbetten konnte.⁴¹ Außerdem wurde die Ausstellung in einem Umfeld politischer Spannung und rassistischer Ausschreitungen in Europa und Großbritannien geplant und entwickelt, was ihr, so Merriman, eine besondere zeitliche Relevanz verlieh. Dabei sah er das Museum nicht als neutrale, sondern als engagierte Institution, die mit ihrer Ausstellung gegen Rassismus und manipulative Geschichtsnarrative wirken konnte⁴² – ein Gedanke, der offensichtlich sowohl in deutschen als auch in britischen Institutionen zu finden war. Die Ausstellung war zudem das erste Projekt, das im Verbund nahezu aller Abteilungen des Museums realisiert wurde.

Nick Merriman ging in seinem Konzept davon aus, dass es Objekte in der Sammlung des Museums gab, die mit dem Thema Migration verbunden waren.⁴³ Er verstärkte sein Team durch Rozina Visram⁴⁴, Historikerin und Lehrerin, die 1988 einen Bericht für das Geffrye Museum (Shoreditch, Lon-

39 Nick Merriman, *The Peopling of London Project*, in: Eilean Hooper-Greenhill (Hg.), *Cultural Diversity. Developing Museum Audiences in Britain*, London 1997, S. 119–148, hier S. 119.

40 Ebd., S. 120.

41 Ebd., S. 120–121.

42 Ebd., S. 121.

43 Interview mit Nick Merriman, Museum of Manchester, 10.12.2013.

44 Rozina Visram ist die Autorin des Buchs: *Ayahs, Lascars and Princes: Indians in Britain 1700–1947*, London 1986. Ihr wurde 1986 die Ehrendoktorwürde der Open University in London verliehen. Sie engagierte sich für reformierte Schulcurricula, die die Vielfalt der Gesellschaft besser widerspiegeln würden.

don) verfasst hatte, der sich der Geschichte der englischen Wohnraumgestaltung widmete.⁴⁵ Sie wies darin auf die mangelnde Repräsentanz von unterschiedlichen kulturellen und sozialen Gruppen innerhalb der Gesellschaft hin und machte beispielsweise Vorschläge zur Thematisierung der britischen Kolonialgeschichte anhand der Hölzer, die aus den britischen Kolonien zum Möbelbau importiert wurden. Rozina Visram übernahm die Recherche in den Archiven und kontaktierte Historiker_innen, Museen sowie ›Community Representatives‹⁴⁶ – in diesem Fall sind damit ›ethnische‹ Gruppierungen gemeint. Ihre Untersuchung war gründlich und systematisch: Viel von ihrem Material konnte in der später umgesetzten Ausstellung nicht verwendet werden und wurde stattdessen in der Bibliothek des Museums archiviert. Die Ausstellung erzählte die Geschichte der Migrationen in das Gebiet der heutigen Stadt London seit der Eiszeit, über Antike, Mittelalter und die Frühe Neuzeit bis zur Gegenwart. Damit wollten die Projektkoordinator_innen nicht nur neue Zielgruppen erreichen, sondern auch die narrative Trennung in ›Wir‹ und ›Sie‹ dekonstruieren, indem sie zeigten, dass letztlich alle gegenwärtig präsenten Communities einmal als Migrant_innen nach London gekommen waren.⁴⁷ Die Ausstellung basierte auf vielen Materialien, die schon in Londoner Archiven und im Museum vorhanden waren, die aber meistens noch nicht aus einer migrationshistorischen Perspektive interpretiert worden waren. Das letzte Segment trug den Titel ›The World in a City‹ und spiegelte die Situation in London nach dem Zweiten Weltkrieg wider. Für die Entwicklung dieses Abschnitts wurden Gespräche mit ›Community Representatives‹ geführt und sowohl Museumsmitarbeiter_innen und wissenschaftliche Berater_innen als auch nicht-akademische Mitglieder unterschiedlicher Communities eingeladen.

Die Ergebnisse zeigten, dass die Erwartungen sehr gespalten waren, was die thematische Gestaltung anging: Während die ›akademische Fraktion‹ unbedingt eine kritische Haltung zum Thema einnehmen und problemorientiert, ungeschönt über ›negative‹ Aspekte wie Rassismus und Diskriminierung berichten wollte, strebten die Mitglieder der Communities danach, eher

45 Peter Fraser/Rozina Visram, *Black Contribution to History*, CUES Community Division and Geffrye Museum, London 1988.

46 Eine gute Definition von Community in diesem besonderen Kontext liefert Bernadette Lynch: »the problematic notion of ›community‹, so conveniently defined and delimited by socio-cultural policy (and, in a continuance of their classificatory role, museums), in this context refers to ›minority publics‹ – those key target ›communities‹ on the receiving end of government social diversity, inclusion and cohesion programmes. These minority publics are referred to throughout with the caveat that, just as with collections, museums ›create‹ these notions of fixed, homogeneous communities.« Bernadette Lynch, *Whose Cake is it anyway?*, in: Laurence Gourievidis (Hg.), *Museums and Migration. History, Memory and Politics*, London 2014, S. 67–80, hier S. 67.

47 Merriman, *The Peopling of London Project*, S. 122.

›positive‹ Aspekte, wie beispielsweise die vielfältigen gesellschaftlichen Bereicherungen durch Migration und Migrant_innen, in den Vordergrund zu rücken.⁴⁸ Beide Gruppen vertraten sehr unterschiedliche Positionen in Bezug auf die Frage, wie das Ziel der Kurator_innen erreicht und umgesetzt werden könne. Es trafen zwei Arten von Expertise aufeinander: die der gelebten Erfahrung der Migrant_innen, die meinten zu wissen, wie man über sie sprechen solle, und jene der ›Akademiker_innen‹, die als Bildungs- und Vermittlungsexpert_innen andere Schwerpunkte setzten. Letztere verstanden sich als Leiter_innen des Projekts, die sich ein »Consulting«⁴⁹ bei den Communities einholten und daher eine »zentrale editoriale Kontrolle«⁵⁰ behalten wollten. Letztlich entschieden sich die Kurator_innen für einen Kompromiss zwischen beiden Perspektiven. Die Berater_innen aus der Communities durften Texte lektorieren, die aus Gründen der Kohärenz alle von Merriman geschrieben wurden, was durchaus zu erheblichen Änderungen führte.

Die Ausstellung wurde zudem mit ungewöhnlichen Methoden beworben, um neue Zielgruppen zu erreichen, beispielsweise mit Hilfe eines Busses, des sogenannten ›Museum on the Move‹, der strategisch an öffentlichen Orten in Vierteln mit hohem Anteil an Migrant_innen stationiert wurde und über die Pläne des Museums berichtete. Ziel der Kampagne war es, nicht nur ein neues Publikum zu erreichen, sondern auch neue Geschichten, neues Wissen und neue Objekte von Migrant_innen und ihren Nachfahren zu sammeln.⁵¹ Diese Kampagne signalisierte eine Anerkennung und Wertschätzung von deren Geschichte, bedeutete aber ebenso, dass das Museum seine ›Wissenslücken‹ offenlegte. Das Museum präsentierte sich nicht mehr als vermeintlich allwissende Institution, sondern als eine lernwillige und Beratung suchende Einrichtung. In sogenannten ›Focus Weeks‹ präsentierten sich die Communities sogar als Expert_innen ihrer Geschichte, indem sie kleine Ausstellungen und Veranstaltungen im Rahmenprogramm organisierten. Dabei überließ das Museum die organisatorische und inhaltliche Gestaltung weitgehend den jeweiligen Akteur_innen.⁵²

Expertise dekonstruieren – Schüler_innen in Aktion

Ein weiterer Ansatz zur Öffnung des Museums für neue Zielgruppen wurde vom Museum 19 Princelet Street in London entwickelt, das von seinen Grün-

48 Ebd. S. 130f.

49 Ebd., S. 146.

50 Ebd., S. 131.

51 Die Methode der Oral History, die die mündliche Überlieferung von gelebten Erfahrungen und Erinnerungen von Menschen sichert, die keine schriftlichen Egodokumente hinterlassen, spielte dabei eine tragende Rolle.

52 Merriman, *The Peopling of London Project*, S. 140.

der_innen als »Europe's first immigration museum« beschrieben wird.⁵³ Das Museum befindet sich in dem von Migration geprägten Viertel Spitalfields in East London⁵⁴, in einem 1719 erbauten Haus, das seitdem von Migrant_innen unterschiedlicher Herkunft bewohnt wurde: von Hugenotten und osteuropäischen Juden – ein Teil des Hauses wurde zeitweise als Synagoge genutzt – bis hin zu Geflüchteten aus Somalia. So ist das Haus selbst ein Zeugnis der langen Migrationsgeschichte Londons. Dem Ort wurde durch den gemeinnützigen Verein ›Spitalfields Centre For the Study of Minorities‹ nach einem langen Leerstand und Verfall ein neuer Sinn und Elan gegeben. Zu den Gründer_innen des Vereins gehörten u.a. Tassaduq Ahmed, ein »Community leader«⁵⁵ aus Bangladesch, der tschechische Rabbi Hugo Gryn und der südafrikanische Hugenotte Randolph Vigne. Das Projekt war gedacht als »a place of study and education in the story of Britain's complex immigration-to-integration process.«⁵⁶ Die Versuche der Initiator_innen, öffentliche Gelder zu beantragen, blieben bis heute jedoch weitgehend erfolglos. Das auffällige Gebäude kann daher nur an wenigen Tagen im Jahr für Besucher_innen öffnen. Der Verein und das Museum werden von unbezahlten Freiwilligen mit und ohne Migrationsgeschichte getragen, die es ermöglichen, dass überhaupt Führungen gebucht werden können. Es ist ein Angebot, von dem insbesondere zahlreiche Schulen Gebrauch machen.

Eines der ursprünglichen Ziele der Institution war es, die Auswirkungen von Migration und der Präsenz von Migrant_innen auf Spitalfields im Speziellen und England im Allgemeinen zu erforschen, und die Befunde mit Hilfe einer Sammlung in einem Museum zu erarbeiten.⁵⁷ 19 Princelet Street will Besucher_innen den Einfluss von Migration auf den lokalen und nationalen Ebenen nahebringen, Stereotype und Missverständnisse adressieren und nicht zuletzt die positiven Aspekte der Migration präsentieren. Besucher_innen sind eingeladen, über die Gründe und die Prozesse der Migration nachzudenken. Das Museum wartet mit einer ungewöhnlichen Dauerausstellung auf, die nicht das Ergebnis aktiver Sammelaktivitäten ist, wie es die Richtlinien des Vereins vermuten lassen. Die ›Suitcases and Sanctuary‹ getaufte Ausstellung ist vielmehr das Ergebnis einer Kooperation des Museums mit sechs Schulen im Stadtteil, die in Zusammenarbeit mit Schauspieler_innen,

53 Randolph Vigne, Obituary for Tassaduq Ahmed MBE, 1923–2011, 14.12.2001, www.19princeletstreet.org.uk/tassaduq.html (15.8.2013)

54 Siehe Anne J. Kershen, *The Migrant at Home in Spitalfields: Memory, Myth and Reality*, in: Kathy Burrell (Hg.), *Histories and Memories. Migrants and their History in Britain*, London 2006, S. 96–113.

55 Vigne, Obituary for Tassaduq Ahmed MBE.

56 Ebd.

57 Siehe dazu den Eintrag im Vereinsregister: <http://apps.charitycommission.gov.uk/Showcharity/RegisterOfCharities/CharityWithoutPartB.aspx?RegisteredCharityNumber=287279&SubsidiaryNumber=0> (24.11.2015)

Künstler_innen und Dichter_innen das Thema Migration erforschen, zelebrieren und performativ bearbeiten wollten. Das Projekt wurde durch eine Stiftung finanziert (The Paul Hamlyn Foundation) und hatte das Ziel, dazu beizutragen, Migration als Teil einer geteilten britischen Geschichte zu verstehen.⁵⁸

Um die Ausstellung zu realisieren, wurde den Schüler_innen Gelegenheit gegeben, die Geschichte anderer Communities zu entdecken. So befassten sich katholische Kinder mit der Geschichte der Bengali Community, somalische Kinder widmeten sich der Irish Community usw.⁵⁹ Das Ergebnis ist eine sehr emotionale Mischung realer Fakten, künstlerischer Kreationen und von Kindern erfundener Geschichten, die in der Ausstellung als solche markiert sind. Die Ausstellung ist chronologisch organisiert und folgt mehr oder minder dem klassischen, aber etwas veralteten Konzept der ›Migrationswellen‹: Communities werden chronologisch nach ihrem ›Ankunftsmoment‹ durch eine Station präsentiert. Jede Sektion ist dabei nach einem rigoros durchgehaltenen Modell strukturiert: Einführend informiert eine Tafel die Besucher_innen über die jeweils adressierte Gruppe und erklärt, wie das Gebäude durch sie als Bewohner_innen geprägt wurde. Jede Sektion wird mit künstlerischen, theatralischen oder literarischen Werken von Schüler_innen illustriert. Neben der Präsentation von bestimmten Migrant_innengruppen beschäftigt sich jede Station mit einem ausgewählten Thema, wie Diskriminierung, Flucht, Rassismus, der Niederlassung usw.

So bietet die Sektion zur Geschichte der Hugenotten, die im 17. Jahrhundert nach London kamen, eingangs einen erklärenden Text mit statistischen Informationen zur Community und zu den Familien, die das Haus bewohnten. Die dazugehörige Installation wurde von neun- und zehnjährigen Schüler_innen der lokalen Harry Gosling School erarbeitet: Die Kinder wurden gebeten, sich in ein fiktives Mädchen hineinzuzusetzen, das aufgrund seiner Religion von Frankreich nach London fliehen muss. Die Texte sind mit einer künstlerischen Komposition von Aluminium-Bötchen, die mit den Namen geflüchteter Hugenotten beschriftet sind, und einem kollektiv geschriebenen Gedicht mit dem Titel ›Waking up in Spitalfields‹ ergänzt.

Nicht nur das Hineinfühlen war bei dieser Arbeit zentral. Das Redigieren von eigenen Texten und das Schauspielen machten die Kinder zu Träger_innen des Wissens, wenn auch in vereinfachter Form. Allerdings trugen

⁵⁸ »The story of all these diverse groups is not only their story, it is our story. It is our shared history as Londoners, as British people.« Susie Symes zitiert in: Suitcases and Sanctuary, in: Time Education Supplement, September 2003, www.princeletstreet.org.uk/press/030910TimesEd.html (14.8.2013)

⁵⁹ 19 Princelet Street, Sanctuaire de la mémoire immigrée, in: Courrier International, 26.9.2005, <http://www.19princeletstreet.org.uk/press/051026CourrierInternational.html> (26.11.2015)

die Schüler_innen nicht ihre eigene Erfahrung vor, sondern reflektierten und übertrugen ein Wissen, das ihnen von Lehrer_innen, Künstler_innen und anderen Wissensträger_innen vermittelt wurde. Gleichwohl wurden sie in diesem künstlerisch-pädagogischen Prozess, aber auch durch die dauerhafte Ausstellung der Ergebnisse ihrer Arbeit, als Expert_innen wahrgenommen. Dies wurde besonders sichtbar, als die Schüler_innen begannen, eigene Führungen durch die Ausstellung zu organisieren: Menschen aller Herkunft standen Schlange, um von ihnen zu lernen. Einige der an dem Projekt beteiligten Schüler_innen sind bis heute im Museum engagiert.

Schließlich sind Besucher_innen dazu eingeladen, ihre eigenen Gedanken zum Thema der Ausstellung zu teilen – sei es während der Führungen, die viel Raum für Diskussion und Austausch einräumen, oder durch die Partizipation an Aktivitäten, die sie interaktiv einbinden. Auf in einen Koffer zu legende Schildchen können sie beispielsweise schreiben, welche Gegenstände sie im Fall einer Auswanderung mitnehmen würden. Das Angebot wurde und wird wahrgenommen, wie hunderte Schildchen beweisen, die sich über die Zeit angesammelt haben. Dieses Element ist außerdem Teil der Dauerausstellung und stellt Besucher_innen und Kurator_innen auf Augenhöhe: Ihre Stimme ist ebenso wichtig wie die der Kinder und der Redakteur_innen der Informationstafeln.

Normalisieren und partizipieren: Strategien britischer Stadtmuseen

Mit seinem ungewöhnlichen Ausstellungsformat relativiert 19 Princelet Street teilweise die Grenze zwischen belehrenden Expert_innen und belehrtem Publikum. Seit den späten 1970er Jahren beschäftigen sich Museumstheoretiker_innen im Rahmen der ›New Museology‹ mit der Frage des Verhältnisses zwischen Museen und Besucher_innen: Wie können Museen inklusiver und zugänglicher gestaltet werden⁶⁰, und wie können sie genutzt werden, um soziale Ungleichheit zu bekämpfen?⁶¹ In diesem Prozess wurden und werden – insbesondere in Stadtmuseen – Hierarchieverhältnisse zwischen Museumsmacher_innen und Besucher_innen hinterfragt. Für die 2011 eröffneten Häuser M Shed⁶² in Bristol und Museum of Liverpool⁶³ scheinen

⁶⁰ Siehe z.B. Nick Merriman, *Beyond The Glass Case. The Past, the Heritage and the Public*, Leicester 1991 oder Ivan Karp/Christine Mullen Kreamer (Hg.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington/London 1992.

⁶¹ Hier ist der Band von Richard Sandell ein gutes Beispiel: Richard Sandell (Hg.), *Museums, Society, Inequality*, London/New York 2002.

⁶² M Shed ist ein Museum, das in dem ehemaligen Gebäude des Bristol Industrial Museums eröffnet wurde.

diese Aspekte Kernfragen der Museumskonzeption gewesen zu sein. In diesen beiden Stadtmuseen⁶⁴ wird der Fokus auf die Geschichte der Community⁶⁵ im weitesten Sinne, also die der Menschen, die diese Städte bewohnen und mitgestalten, gelegt.⁶⁶ Dabei deklariert das Museum of Liverpool, dass die Chance genutzt wurde, »die Bevölkerung Liverpools in jeden Aspekt der Museumsentwicklung einzubeziehen [...]. Im Museum [...] sollte nicht allein die Sicht der Kuratoren [...] zu sehen sein. Aus diesem Grund suchte das Museum aktiv nach Menschen aus Liverpool, die dabei halfen, die Ausstellungen zu kuratieren, die relevanten Geschichten auszuwählen und zu erzählen.«⁶⁷ Beide Museen betonen ihren internationalen Charakter und ihre Prägung durch Migration, was sich wiederum in den Themen und sogar der Benennung von Galerien (wie ›Global City‹ in Liverpool) widerspiegelt. Das M Shed thematisiert beispielsweise die Rolle Bristols im Sklavenhandel, und das Museum of Liverpool widmet sich der besonderen Stellung Liverpools in der Geschichte des British Empires.⁶⁸ Außerdem sind beide Institutionen sehr besucher_innenorientiert: Die Ausstellungen sind nicht nur interaktiv, sie werden teilweise von Communities entwickelt oder thematisch bestimmt.⁶⁹ Es ist daher selbstverständlich, dass sowohl Migration als auch die Akteur_innen der Migrationsgeschichte in den Dauerausstellungen präsentiert werden. In manchen Teilen der Dauerausstellungen wird die Vielfalt (Diversity) der

63 Das Museum of Liverpool wurde neu gebaut und ersetzte damit das Museum of Liverpool Life. Für die Dauerausstellungen wurden Gegenstände aus den gesamten Sammlungen des National Museums of Liverpool benutzt, einige wurden neu gesammelt.

64 Das alte Format des Stadtmuseums scheint in Europa ein Revival zu erleben. Siehe dazu Francesca Lanz, *City Museums in a Transcultural Europe*, in: Gourievidis (Hg.), *Museums and Migration*, S. 27–43, hier S. 28.

65 Im Interview mit Catherine Littlejohns, Kuratorin für Public History im M Shed (2.12.2014), wurde klar, dass hier Community nicht nur ›ethnische‹ Gruppierungen beschreibt, sondern auch andere Dimensionen wie Religion, Klasse, Politik beinhaltet. Siehe dazu Gerard Delantys Definition, in: Elizabeth Crooke, *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges*, London 2007, S. 29.

66 Francesca Lanz, *City Museums in a Transcultural Europe*, S. 38.

67 Lizzy Rodgers, *Das Museum of Liverpool – Welche Rolle Partizipation und Gegenwart bei seiner Neukonzeption spielten*, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.) *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content*, Bielefeld 2012, S. 56–60, hier S. 57.

68 Siehe dazu die Galerie Global City: »How did Liverpool become the second city of the British Empire? Explore the cultural influences, people and ideas that came into the city from every continent« <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/mol/visit/galleries/global/> (2.12.2016)

69 Bei meinem Besuch erklärte mir Catherine Littlejohns, dass eine Vitrine in der Bristol People Gallery über religiöse Verfolgung im 18. Jahrhundert die Besucher_innen nicht wirklich ansprechen würde. Diese illustrierte das Thema Kämpfe für die eigenen Rechte (unter dem Titel »Have you ever felt persecuted for your beliefs?«) und wurde durch eine Vitrine zur damals brisanten Bewegung Occupy ersetzt. Diese wurde in Kooperation mit der Occupy Bristol Gruppe entwickelt.

Bevölkerung hervorgehoben, ohne die Migrationsgeschichten der Menschen als Erklärungsansatz für soziale Phänomene zu dramatisieren. Es geht beispielsweise darum, eine bestimmte Nachbarschaft unter die Lupe zu nehmen und deren Bewohner_innen dazu zu bringen, ihre eigenen Geschichten über den Ort zu teilen. In beiden Museen werden die Geschichten von Migrant_innen und ihren Nachkommen damit nicht unmittelbar bzw. ausschließlich in einen breiteren Kontext von Migration oder Diversity gestellt: Vielmehr ziehen sich diese Themen quer durch die Dauerausstellung, was eine ›normalisierende‹ Wirkung hat. So werden Bau und Einrichtung religiöser Gebäude für spezifische Communities dargestellt, oder es wird die Geschichte von Migrant_innen in einer Vitrine über Heiraten in Bristol erzählt. Neben diesen ›unauffälligen‹ Thematisierungen und Visualisierungen von Aspekten einer Migrationsgeschichte und von Personen, die diese zu konstitutiven Teilen der Stadtgeschichten machen, gibt es im M Shed (›Joining and Leaving Bristol‹) und im Museum of Liverpool (›Leaving Liverpool/Making Liverpool Home/ Liverpool – a home away from home‹) spezielle Vitrinen, die dem Komplex ›Kommen und Gehen‹ gewidmet sind. Beide Museen haben das Thema sehr breit definiert und sehr unterschiedliche Arten von Mobilitätsgründen und -arten dargestellt. Zwangsmigration, Displaced Persons, lokale Migration, Bildungsmigration, Flucht- und Arbeitsmigration oder Auswanderung sowie viele andere Facetten des Wanderungsgeschehens sind thematisiert. Im M Shed wird neben den anderen Migrationsgründen sogar Tourismus in der Vitrine ›Joining and Leaving Bristol‹ erarbeitet. Auch die Inszenierung ist in beiden Museen ähnlich: Objekte werden gemeinsam mit den Biographien ihrer Besitzer_innen in großen Vitrinen platziert. Dabei haben beide Museen sowohl historische Dokumente und Objekte, die Aus- und Einwanderung thematisieren, als auch neu erworbene Gegenstände und aufgezeichnete Geschichten miteinander verwoben ausgestellt. Das Ensemble wirkt sehr individuell bzw. vielfältig und bringt die Besucher_innen dazu, die lokal-globale (oder glocale) Natur der Stadt zu betrachten. Die Objekte wurden mit Stimmen von Migrant_innen in Form von Zitaten kommentiert – sei es aus Tagebüchern und Briefen oder durch Oral History-Interviews. Migrant_innen werden auf diese Weise als Wissensträger_innen verstanden, die ihre eigenen Geschichten erzählen: Die daraus resultierende Subjektivität ist geradezu erwünscht und vermittelt, dass hier Geschichte ›von unten‹ geschrieben wird: Die Besucher_innen können sich mit den ausgestellten Objekten identifizieren und fühlen sich so auch als »Mitinhaber des Museums.«⁷⁰

70 Rodgers, Das Museum of Liverpool, S. 57.

Perspektive verschieben? Sammlungen neu lesen!

Partizipative (Ausstellungs-)Konzepte haben sich in Großbritannien mittlerweile durchgesetzt und werden auch in Deutschland vermehrt entwickelt.⁷¹ Interessanterweise beobachtet man in solchen Projekten oft eine Perspektivverschiebung: Migrationsgeschichte steht meist nicht als Thema im Zentrum historischer Ausstellungen, sondern erscheint vielmehr als Teil einer multiperspektivischen Interpretation von Objekten, die einen Migrationsbezug haben können – oder nicht. Sowohl die Vielfalt der Teilnehmer_innen⁷² als auch die Vielfalt der ›Kulturen‹ und ›Geschichten‹ sind die zentralen Elemente dieser partizipativen Projekte. Ein Beispiel dafür ist das ›Curious Project‹ in Glasgow, das 2011 im St Mungo Museum of Religious Life and Art realisiert wurde, um die Londoner Olympischen Spiele zu flankieren und als Vorbereitung für die Glasgow Commonwealth Games zu dienen.⁷³ Für das 18-monatige Projekt wurden Teilnehmer_innen unterschiedlichster sozio-kultureller Profile vom Museum ausgesucht und gebeten, Objekte in den Depots des Museums auszuwählen, mit denen dann gearbeitet werden sollte. Die Idee dahinter war, Objekte neu zu lesen, zu interpretieren und dadurch den Besucher_innen einen Perspektivenwechsel zu ermöglichen. Die ›kulturellen Unterschiede‹ der Teilnehmer_innen wurden von den Organisator_innen als konstitutives Element des Vorhabens gesehen, da es neben einem neuen und besseren Verständnis der Stadt und der Sammlung ebenso darum ging, ›interkulturelle‹ Begegnungen zu ermöglichen. Das Projekt wurde als ›community-led‹ beschrieben: Die Kurator_innen ließen den Teilnehmer_innen viele Freiheiten, nicht zuletzt in der Auswahl der 28 Objekte. Diese wurden in der finalen Ausstellung um zwei weitere Exponate ergänzt, die von den Teilnehmer_innen produziert wurden.⁷⁴ Die Reaktionen der Besucher_innen zeigen, dass viele die Idee der Ausstellung nicht nachvollziehen konnten, weil es dem Ergebnis an einem kohärenten Narrativ oder Zusammenhang fehlte. Allerdings berichteten viele Besucher_innen, dass die Objekte persönliche Erinnerungen wachriefen oder sie dazu brachten, über Ähnlichkeiten zwischen Kulturen nachzudenken.⁷⁵ Das ›am Rande Behandeln‹ der Migration war also die gewählte Strategie, um Glasgows Migrationen sowie Inter- und Multikulturalismus zu thematisieren. Bei dem Projekt stand die Frage der Migration nicht mehr im Fokus. Seinen zentralen Bezugspunkt bildeten

71 Siehe beispielsweise dazu: Gesser u.a. (Hg.) Das partizipative Museum.

72 Dabei spielen Faktoren wie Alter, Gender oder soziale Herkunft eine wichtige Rolle.

73 The Social Marketing Gateway, Curious Project Evaluation Report, März 2013, <http://www.glasgowlife.org.uk/museums/st-mungos/What%27s-On/Documents/Curious%20Project%20Evaluation%20Final%20Report%20March%202013.pdf>, S. 3 (10.11.2015)

74 Ebd.

75 Ebd., S. 20.

die unterschiedlichen Perspektiven, die im Verlauf der Interaktion zwischen Menschen mit unterschiedlichen sozialen und kulturellen Hintergründen eingenommen werden.

Das Prinzip ›Sammlungen neu lesen‹ findet man auch in deutschen Institutionen. Beim Projekt ›Blickwinkel‹ in Köln wurden ausgewählte sogenannte ›Imis‹ dazu eingeladen, ausgestellte Objekte des Kölnischen Stadtmuseums auszusuchen und zu (re-)interpretieren.⁷⁶ ›Imi‹ bedeutet auf Kölsch nicht ›Immigrant‹, sondern ›Imitierter, Zugereister, Zugezogener‹.⁷⁷ Mit dem Begriff bezeichnen Kölner_innen die nach Köln zugewanderten Menschen und ihre Nachfahren. Zweifelsohne unterstreicht er die stark ausgeprägte ›lokale Identität‹: Berliner_innen und Münchner_innen sind damit ebenso gemeint wie Migrant_innen aus dem Ausland. Die Teilnehmer_innen wurden für das Projekt, das dieses Konzept und Konstrukt des ›Imis‹ untersuchen wollte, durch die Projektmitarbeiter_innen gezielt mit Blick auf ihre Migrationsgeschichten ausgesucht.⁷⁸ Dabei war der Referenzpunkt für die Konstitution von Migration nicht Deutschland, sondern Köln: Stadtangehörigkeit statt Staatsangehörigkeit bildete den roten Faden. Die Ergebnisse der gemeinsamen Arbeit resultierten in einem Audioguide⁷⁹, der die ›echte‹ Geschichte der Objekte mit den von ihnen hervorgerufenen Erinnerungen und Assoziierungen konfrontierte. Obwohl die Projektleitung erwartete, dadurch Migrationsgeschichte in das Museum zu tragen, geschah dies gerade nicht. Stattdessen brachte das Neulesen der Gegenstände Anekdoten biographischer Natur oder ›interkulturelle‹ Vergleiche zum Vorschein. Objekte aus dem Kölner Karneval beispielsweise gaben Anlass für einen Vergleich mit dem Karneval in Venedig, während Lebensmittelkarten aus dem Zweiten Weltkrieg eine Teilnehmerin an ihre Kindheit in China erinnerten. Es handelt sich hier also weniger um den Versuch, Expertise zu gewinnen, als um das Ansinnen, außermusealen Stimmen Gewicht zu geben und diese auf Augenhöhe zu Wort kommen zu lassen.

Ähnliche objektbasierte Projekte fanden und finden noch in der gesamten Bundesrepublik statt, wie etwa die von den Kuratorinnen Frauke Miera

76 Sandra Vacca, Project Blickwinkel: Rediscovering, Reinventing and Reinterpreting Collections at the Kölnisches Stadtmuseum (Cologne, Germany), in: Perla Innocenti (Hg.), *Migrating Heritage: Experiences of Cultural Networks and Cultural Dialogue in Europe*, Farnham 2014, S. 233–236, hier S. 234.

77 Akademie für uns kölsche Sproch, <http://www.koelsch-akademie.de/nc/online-woerterbuch/imi/von/1/action/list/> (24.11.2016)

78 Die Suche nach Teilnehmer_innen erfolgte durch das Projektteam, das eher in akademischen und künstlerischen Milieus vernetzt war. Dadurch war die Auswahl etwas verzerrt, obwohl Gender, Alter und Herkunft/Migrationsgeschichte berücksichtigt wurden.

79 Der Audioguide kann auf der Webseite des Produzenten Pausanio heruntergeladen werden: <http://www.audioguideportal.de/audioguides/verlag/1236> (13.11.2015)

und Lorraine Bluche koordinierte Laborausstellung ›NeuZugänge‹⁸⁰, die zusammen mit mehreren Berliner Museen⁸¹ und dem Forschungsprojekt ›Experimentierfeld Museologie‹ der Technischen Universität Berlin durchgeführt wurde und Migration und kulturelle Vielfalt in den Blick nahm. Das Projekt ging zwei Fragestellungen nach: »Wie bildet sich kulturelle Vielfalt in den Sammlungen Berliner Museen bisher ab? Und welche Objekte sollen zukünftig von Museen gesammelt werden, um Einwanderungsgeschichten und kulturelle Vielfalt zu dokumentieren?«⁸² Der Schwerpunkt ist hier viel deutlicher auf Migrationsgeschichte gelegt als bei den beiden anderen beschriebenen Projekten – das Ziel ist aber auch hier eine deutliche Änderung des Umgangs mit Museumsobjekten und dem Prozess des Sammelns.

Um die Ausstellung zu realisieren, wählte jede Institution zwei Gegenstände aus ihren Sammlungen und reflektierte intern deren Migrationsgeschichte. Das Museum der Dinge wählte beispielsweise einen Moschee-Wecker, der nicht unter dem Aspekt der Migrationsgeschichte gesammelt wurde, sondern als Beispiel für Kitschobjekte.⁸³ Diese Gegenstände wurden dann von sogenannten Fokusgruppen mit Teilnehmer_innen mit und ohne Migrationsgeschichte und unterschiedlicher sozio-ökonomischer Herkunft neu interpretiert und gelesen. Dieses Vorgehen orientierte sich explizit an der in Großbritannien von dem Museums, Libraries and Archives Council und Collections Trust entwickelten Methode ›Revisiting Collections‹⁸⁴, bei der es darum geht, die Sammlung durch externe Expert_innen und unterschiedliche ›Community Groups‹ zu reinterpretieren. Damit versprechen sich Museen, neues Wissen zu gewinnen und die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Sammlungsobjekte zu dokumentieren.⁸⁵ Darüber hinaus wurde die gleiche Anzahl von Objekten durch externe Leihgeber_innen ausgewählt und ausgestellt. Diese Teilnehmer_innen wurden von den vier beteiligten Museen bestimmt: Ihre Migrationsgeschichte scheint dabei ein entscheidendes Kriterium für ihre Einstufung als Expert_innen gewesen zu sein.⁸⁶ Sie brachten ihrerseits Gegenstände ein, die ihrer Meinung nach die Sammlungen ergänzen

80 Aus Lorraine Bluche u.a., Einleitung, in: Lorraine Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung, Bielefeld, 2013, S. 11–19, hier S. 14.

81 Die teilnehmenden Institutionen waren das Kreuzberg Museum, das Museum der Dinge, das Stadtmuseum Berlin und das Museum für Islamische Kunst.

82 Christine Gerbich, NeuZugänge – Migrationsgeschichten in Berliner Sammlungen – Eine Laborausstellung im Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg, in: Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum, S. 262–265, hier S. 262.

83 Fabian Ludovico, Forschen im Bestand – Annäherungen an zwei Objekte, in: Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge, S. 113–123, hier S. 114.

84 Bluche u.a., Einleitung, in: Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge, S. 15.

85 Collections Trust, Revisiting Collections, <http://www.collectionstrust.org.uk/item/13524-revisiting-collections> (28.11.2016)

86 Gerbich, NeuZugänge, S. 263.

würden und von Bedeutung »für die Dokumentation von kultureller Vielfalt und Migrationsgeschichte«⁸⁷ waren. Schließlich durften sich auch Besucher_innen nach Eröffnung der Ausstellung beteiligen, indem sie gebeten wurden, Kommentare zu hinterlassen oder ihre eigenen Gegenstände mitzubringen.

Interessanterweise werden in den das Projekt reflektierenden Berichten alle Beteiligten – Museumsarbeiter_innen, Fokusgruppen, Personen mit Migrationsgeschichte, Besucher_innen – als Expert_innen beschrieben⁸⁸. Das deutet eine Interpretation der Museumsarbeit an, die flachere Hierarchien bevorzugt und unterschiedliche Formen der Expertise anerkennt. Allerdings ist es in diesem Projekt, ähnlich wie bei ›Blickwinkel‹, schwierig gewesen, ein wirklich heterogenes Team zusammenzusetzen, etwa »hinsichtlich des Bildungsniveaus«⁸⁹ der Teilnehmer_innen: Obgleich die Intention gegeben war, birgt die Realisierung eines solchen Projektes also einige Herausforderungen. Nichtsdestotrotz wurde durch das Neulesen von Museumsobjekten die Vielschichtigkeit der Dinge dekonstruiert, und die unentdeckten Migrations- bzw. Vielfaltsaspekte wurden ans Licht gebracht. Die objektbasierte Ausstellung konnte zeigen, dass diese Themen tatsächlich in vielen Sammlungen gefunden werden können.

Von Herausforderungen und Chancen: Wie partizipativ ist Partizipation?

Der partizipative Aspekt von Ausstellungen und Museumsprojekten wird unterschiedlich betont bzw. genutzt.⁹⁰ Projekte wie ›Blickwinkel‹ können ihre Teilnehmer_innen dazu bringen, Objekte im Museum aufzuspüren, die Interesse und Neugier wecken und/oder einer Neuinterpretation zugeführt werden sollen. Weil aber die Migrationsgeschichte der Teilnehmer_innen dabei nicht selten überbetont wird, identifizieren sich manche Beteiligte selbst als ›fremd‹ bzw. *exotisieren* sich selbst. Während der Vorbereitung von ›Blickwinkel‹ wollte sich ein Teilnehmer, der später das Projekt verlassen hat, nur in folklorischer Kleidung, die er sonst nicht trägt, für die Werbebroschüre abfotografieren lassen, obwohl diese explizit so ›neutral‹ wie möglich gehalten werden sollte.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Ebd. und Vacca, Project Blickwinkel, S. 235.

90 Siehe dazu Nina Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010. In der Einleitung unterscheidet Simon zwischen unterschiedlichen Arten der Partizipation: ›contributory‹, ›collaborative‹, ›co-creative‹ und ›hosted‹ participation. Damit kann identifiziert werden, wieviel Macht das Museum im Prozess der Entwicklung und Verwirklichung einer Ausstellung abgibt.

Diese Art der Selbstethnisierung⁹¹ und der Selbstobjektivierung kann sich durchaus in der Auswahl der Objekte spiegeln. So ging es auch den Kurator_innen der ›NeuZugänge‹, die eine partizipative Vitrine für von Besucher_innen mitgebrachte Objekte reserviert hatten. Das Ergebnis sorgte für ›Irritationen‹, weil es sich vorwiegend um sogenannte ›kulturspezifische‹⁹² Objekte handelte, wie eine Mokkakanne⁹³, Flamenco-Schuhe oder ein Panjabi, die von den Leihgeber_innen als am besten geeignet verstanden wurden, um Einwanderungsgeschichte und kulturelle Vielfalt zu dokumentieren. Diese von Besucher_innen ausgehende kulturelle Essentialisierung wirkte der Idee der Ausstellung entgegen, zeigte aber gleichzeitig, wie eng und einseitig die zum Teil medial vermittelte Definition der Begriffe ›Migrationshintergrund‹, -erfahrung oder -geschichte ist. Ein solches Ergebnis ist eine (unkritische) Widerspiegelung der gesellschaftlichen Debatten um Migration und Integration, die in Deutschland stets um die Idee einer vermeintlichen ›(deutschen) Leitkultur‹ kreisen.⁹⁴ Dieses monolithische Verständnis von ›Kulturen‹ als homogene Blöcke, die nebeneinander und nicht als flüssige, durchlässige Konstrukte stehen⁹⁵, ist für viele prägend. Die Teilnehmer_innen haben möglicherweise angenommen, dass die Projektkoordinator_innen solche ›ethni-

91 Zum Thema der ethnischen Zuschreibung und Selbstethnisierung siehe z.B. Kemal Bozay, Probleme und Ursachen der Re-Ethnisierung und Selbstethnisierung im Klassenzimmer, in: Karim Fereidooni (Hg.), Das interkulturelle Lehrerzimmer – Perspektiven neuer deutscher Lehrkräfte auf den Bildungs- und Integrationsdiskurs, Wiesbaden 2012, S. 117–124.

92 Lorraine Bluche/Frauke Miera, Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft, in: Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge, S. 23–38, hier S. 34.

93 Lorraine Bluche u.a. (Hg.), Katalogteil – Ausstellungstexte zu den Objekten der beteiligten Museen mit Kommentaren der Fokusgruppen, in: Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge, S. 133–151, 158.

94 Hier könnte Theo Sommer (Die ZEIT) zitiert werden, der 1998 in einem Artikel zum Thema Integration erklärte: »[...] und Integration bedeutet zwangsläufig ein gutes Stück Assimilation an die deutsche Leitkultur und deren Kernwerte«; aus: Der Kopf zählt, nicht das Tuch – Ausländer in Deutschland: Integration kann keine Einbahnstraße sein, Die ZEIT, 16.7.1998, http://www.zeit.de/1998/30/199830.auslaender_.xml (9.12.2016). Siehe auch die gesammelten Beiträge zum Thema Leitkultur (und insbesondere Friedrich Merz, Bassam Tibi und Mark Terkessidis) in: Deniz Göktürk/David Gramling (Hg.), Transit Deutschland: Debatten zu Nation und Migration, München 2011. Die Debatte ist aktueller denn je: Zwischen September und Dezember 2016 wurde in Bayern über die Verankerung des Begriffs und somit Konzepts der Leitkultur im Integrationsgesetz intensiv debattiert. Diese Gesetzesvorlage wurde am 9.12.2016 vom Landtag beschlossen. Siehe dazu: Lisa Schnell/Wolfgang Wittl, Nach 16 Stunden Debatte: Landtag verabschiedet Integrationsgesetz, in: Süddeutsche Zeitung online, 9.12.2016, <http://www.sueddeutsche.de/bayern/integrationsgesetz-nach-stunden-debatte-landtag-verabschiedet-integrationsgesetz-1.3285664> (9.12.2016).

95 Mit dem Konzept des Transkulturalismus wird versucht, diesem Problem entgegenzuwirken. Mehr dazu: Wolfgang Welsch, Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today, in: Mike Featherstone/Scott Lash (Hg.), Spaces of Culture: City, Nation, World, London 1999, S. 194–213, hier S. 197–202.

schen Objekte erwartet haben, und diese entsprechend geliefert. Es kann aber sein, dass sie von ihrer Wahl völlig überzeugt waren – immerhin haben auch (außer-) europäische Nationalismen starke Wirkung entfaltet. Es ist wenig überraschend, dass auch Menschen mit Migrationsgeschichte diese Art von Identitätsstiftung annehmen und reproduzieren. Möglicherweise versuchten sie auch, sich die ihnen in der deutschen Gesellschaft zugewiesene Position des ›Anderen‹⁹⁶ als positive Identität anzueignen.

Die von Besucher_innen eingebrachte Expertise steht damit oft im Widerspruch zu den Zielen von Kurator_innen: »Die Interessen und Vorstellungen von Dargestellten, Besuchern und Wissenschaftlern sind nicht immer deckungsgleich und nicht alle am Museum interessierten Parteien verfolgen von postkolonialem Denken geprägte Ziele.«⁹⁷ Daher ist die Rolle der Projektleiter_innen in vielen Fällen paradox und birgt einige Schwierigkeiten: Einerseits wird es vermieden, Klischees zu reproduzieren. Andererseits will man partizipative Ansätze nicht durch paternalisierende Belehrungen der Beteiligten unterlaufen. Man läuft Gefahr, in eine Situation zu rutschen, in der man den Teilnehmer_innen, hier Menschen mit Migrationsgeschichte, vorschreibt, was richtig oder falsch ist. Deshalb muss ebenso hinterfragt werden, ob objektbasierte szenographische Strategien, bei denen das Objekt einen Ikonenstatus erhält, nicht teilweise kontraproduktiv sein können.

So verharren Museen vielfach noch immer in hegemonialen Strukturen im gramscianischen Sinne⁹⁸, die eine bestimmte Konstruktion und Deutung von Macht durch ausgewählte Zeichenträger und Exponate anbieten. Oftmals sehen Museen partizipative Projekte, die von Migrant_innen selbst entwickelt werden, als Gefahr für die eigene Autorität, ihre ›Meistererzählung‹, und die Qualität, das Niveau des Museums.

Das Abgeben von Macht erscheint vielen Museumsmitarbeiter_innen gleichermaßen als beängstigend: Die Glaubwürdigkeit der Kurator_innen (und ihre Relevanz innerhalb des Museums) sowie ihre Expertise scheinen in Frage gestellt zu werden.⁹⁹ Besucher_innen haben durch partizipative Museumsarbeit mehr Möglichkeiten, die »Wahrheiten des Kurators« (Curator's

96 Wie Annette Treibel es treffend formuliert: »Die ethnische Identifikation wird durch die Zuschreibung zu einer ethnischen Gruppe oder Minderheit, die andere vornehmen, mit konstituiert«. Annette Treibel, *Migration in modernen Gesellschaften. Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht*, 3. Aufl. Weinheim/München 2003, S. 199, zitiert in Bozay, *Probleme und Ursachen der Re-Ethnisierung und Selbstethnisierung im Klassenzimmer*, S. 121.

97 Sarah Fründt, *Wer Spricht? Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen*, in: Katharina Hoins/Felicitas von Mallinckrodt (Hg.), *Macht. Wissen. Teilhabe: Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015, S. 97–108, hier S. 104.

98 Mehr zur Anwendung des gramscianischen Konzepts der Hegemonie auf Museen, siehe Crooke, *Museums and Community*, S. 38f.

99 Dewdney/Dibosa/Walsh (Hg.), *Post-Critical Museology*, S. 90f.

truths) in Frage zu stellen – das ist manchmal wünschenswert, birgt aber auch Risiken: »Die Besucher_innen können glauben gemacht werden, dass ihre uninformierte Meinung genauso wahrheitsgemäß ist wie die von Expert_innen.«¹⁰⁰ Die Angst, dass durch Partizipation Meinung und (Expert_innen-)Wissen auf das gleiche Niveau gestellt werden könnten, ist vielerorts spürbar und sollte ernst genommen werden: Dies sollte Museen gleichwohl nicht davon abhalten, mit Partizipation zu experimentieren.

Es ist entscheidend, dass eine Vielfalt von Akteur_innen ihrer Stimme in musealen Kontexten Gehör verschaffen kann – oder eher: Akteur_innen der Vielfalt gehört werden –, und dass das Expertentum der Museumsarbeiter_innen relativiert wird. Eine größere Beteiligung und Mitwirkung außermusealer Gruppen wird, wie gezeigt, von Museen durchaus erwünscht. Allerdings ist dabei der spezifische Zuschnitt dieser Mitarbeit entscheidend, um das Gelingen einer Remodellierung der Museumsarbeit zu ermöglichen. Partizipation ist nicht gleich Partizipation: Es bedeutet, so Nora Sternfeld, oft »eigentlich vor allem Interaktion. Alle sollen den Eindruck haben sich zu beteiligen, ohne dass diese Beteiligung irgendeinen Einfluss nehmen kann.«¹⁰¹ Museen verlieren ungern die Kontrolle über Inhalte und Botschaften ihrer Dauer- und Wechselausstellungen. Nicht selten ist das Konzept partizipativer Projekte bereits detailliert vorbereitet: Die Grundidee und die groben Richtlinien stehen, bevor man die außermusealen Partner – in den hier diskutierten Fällen, Migrant_innen und ihre Nachfahren, – aussucht und zur Mitarbeit einlädt. Aus unterschiedlichen Gründen (Zeitdruck, Budgetbeschränkungen, Vorschriften, Präferenzen von Geldgeber_innen usw.) besteht dann aber kaum Raum für eine wirksame Mitgestaltung auf Augenhöhe. Insbesondere im Fall ethnologischer Museen ist diese Machtkonstellation und -gestaltung ein nicht zu unterschätzendes Problem. Die Darstellung von sogenannten ›fremden Kulturen‹ wird oft ohne Mitsprache der dargestellten Menschen konzipiert. Dieses Dilemma beschäftigt Museolog_innen seit über zwanzig Jahren¹⁰², erhält allerdings durch die mit dieser Konstellation eng verbundene Problematik der Darstellung von Migration neue Aktualität. Insbesondere stellt sich die Frage, inwieweit jeweils der partizipative Ansatz konsequent verfolgt wird: Findet ein Dialog auf Augenhöhe statt oder ver-

100 Eigene Übersetzung: »The visitors may be led to believe that their uninformed opinion is just as truthful as those of the experts«; Per. B. Rekdal, Introduction. Why a Book on Museums and Truth?, in: Fromm/Golding/Rekdal (Hg.), *Museums and Truth*, S. xxiii.

101 Nora Sternfeld, Plädoyer: Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum, in: Gesser u.a. (Hg.), *Das partizipative Museum*, S. 121.

102 Siehe z.B. Nancy Rosoff, Integrating Native Views into Museum Procedures: Hope and Practice at the National Museum of the American Indian, in: Laura Peers/Alison K. Brown (Hg.), *Museums and Source Communities*, London 2003, S. 72–79 oder Lissant Bolton, The Object in View: Aborigines, Melanesians, and Museums, in: ebd., S. 42–54.

kommt die Einbindung außermusealer Gruppen zu einer oberflächlichen Zielgruppenarbeit, ohne das Museum als Ort gesellschaftlicher Partizipation einer wirklichen Öffnung zu unterziehen? Dies ist eine entscheidende Frage, wie Nora Sternfeld klarstellt: »[e]in Perspektivenwechsel, der einen Unterschied macht, zielt auf die gesamten Spielregeln und nicht bloß auf die Möglichkeit mitzuspielen.«¹⁰³ Dabei erfolgt Partizipation (meist) »nicht auf Einladung: Sie wird erkämpft, dabei durchkreuzt und verschiebt sie die bis dahin bestehenden gesellschaftlichen Logiken.«¹⁰⁴ Um eine nachhaltige Transformation des Mediums Museum zu erreichen, muss sich Teilhabe quer durch alle Phasen der Museumsarbeit etablieren.

Ausblick: Migration darstellen – Perspektiven jenseits der Szenographie

Museen können und müssen neu gedacht werden: Sie sollten ein Ort des Dialogs, der Kreativität, des Experimentierens und ein Raum für Debatten sein. Sie müssen gegen ihre inneren Dämonen – institutionellen und strukturellen Rassismus, elitäre Ausprägung, Paternalismus – kämpfen und sich neu erfinden. Die Idee, ein Museum sei ein Schauort für die *Grandeur* einer Nation, für die Stiftung einer homogenen nationalen Identität¹⁰⁵ ist nicht nur veraltet, sie ist auch gefährlich. Im Gegenteil sollten sich Museen und ihre Akteur_innen die unangenehme Frage stellen, inwiefern sie dazu beitragen, konstruierte und vorgefertigte Identitätszuschreibungen¹⁰⁶ im kollektiven Imaginären bzw. Bewusstsein zu festigen und zu reproduzieren, und wie sie dazu beitragen können, diese zu überwinden.

Museen sperren Menschen mit Migrationsgeschichte oft in Schubladen und teilen sie in Kategorien ein, denen sie sich selbst nicht unbedingt (oder nicht immer bzw. nicht ausschließlich)¹⁰⁷ zuordnen würden. Den Betroffenen

103 Sternfeld, Plädoyer: Um die Spielregeln spielen!, S. 123.

104 Ebd.

105 Siehe dazu Sharon J. Macdonald, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: Rosmarie Beier (Hg.), Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt a.M. 2000, S. 123–148, hier S. 124f.

106 Hier ist beispielsweise das von Paul Mecheril und Claus Melter geprägte Konzept der »Migrationsanderen« hilfreich. Es bezeichnet Unterscheidungspraxen, die Menschen als unterschiedlich hinsichtlich ihrer Abstammung und ihrer territorial gedachten kulturellen Zugehörigkeit konzipieren. Dazu Paul Mecheril/Claus Melter, Gewöhnliche Unterscheidungen. Wege aus dem Rassismus, in: Paul Mecheril/María do Mar Castro Varela (Hg.), Bachelor/Master: Migrationspädagogik, Weinheim/Basel 2010, S. 156.

107 Wie Sharon Macdonald es formuliert: »Statt Identität als etwas klar Konturiertes zu begreifen [...] werde es üblich werden, Identität eher als etwas zu begreifen, das unaufhörlich im Entstehen begriffen sei«, in: Macdonald, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, S. 134.

wird durch diese systematische Einteilung nach Herkunft oder Kontext der Migration ihr Recht auf selbstbestimmte Identität(en) zum Teil genommen. Es ist Zeit, diese überkommenen Kategorisierungen, die gesellschaftliche Machtverhältnisse und dominierende Identitätsnarrative spiegeln, zu dekonstruieren. Das gilt sowohl für Teilnehmer_innen partizipativer Projekte als auch für die Definition der zu erreichenden Zielgruppen: »[d]ie Vermittlungskonzepte, die sich an marginalisierte Gruppen richten bzw. deren Ziel die soziale Inklusion ist, [sind] bei näherer Betrachtung viel mehr von Zuschreibungen als von Selbstdefinitionen getragen.«¹⁰⁸ Menschen dürfen entscheiden, wer sie sind, welche Identität(en) sie wo und wann verkörpern. Das Museum muss plakative Zuschreibungen vermeiden und ihre Vielfältigkeit und Vielseitigkeit jenseits von ›Wir‹- und ›Sie‹-Konstrukten anerkennen. Das gilt natürlich auch für Museumsmitarbeiter_innen: Menschen mit Migrationsgeschichte sollten nicht *nur* zur Bearbeitung von migrationsbezogenen Themen angestellt werden. Es ist wichtig, sie nicht auf diesen Aspekt ihrer Identität zu reduzieren: Die institutionelle Öffnung von Museen für Mitarbeiter_innen unterschiedlicher Herkunft würde den Inhalt und die Szenographie der Ausstellungen – nicht nur zum Thema Migration – nachhaltig transformieren.

In diesem Sinne bedarf es vermehrt Möglichkeiten zur Mitbestimmung bei der Projektentwicklung. Konflikte und gesellschaftliche Kämpfe sind ein wesentlicher und produktiver Schritt im Prozess der Darstellung von Migration, den es zu würdigen und zu unterstützen gilt. Auseinandersetzungen um und Brüche im gesellschaftlichen Konsens sind notwendig, um ›Meistererzählungen‹ zu dekonstruieren und Museen an die Lebenswirklichkeit einer Migrationsgesellschaft anzunähern. Indes, »[t]he master's tools will never dismantle the master's house.«¹⁰⁹ Wie die in diesem Beitrag diskutierten partizipativen Projekte zeigen, scheinen Schwierigkeiten und Widersprüche vorprogrammiert. Es ist zu bezweifeln, ob wir je aufhören werden, uns selbst zu kategorisieren und zu stereotypisieren. Doch diese Reflexe und Fragen der Selbstwahrnehmung, des Stereotypierens und Selbstexotisierens können reflektiert und in Ausstellungen reflexiv thematisiert werden. Das Thema Migration bietet in besonderem Maße die Chance, Konzepte des ›Eigenen‹ und des ›Fremden‹ zu hinterfragen und sie als Konstrukt zu diskutieren. Eine museale Auseinandersetzung muss letztlich berücksichtigen, dass das Konzept der Migration selbst ein diskursiv hervorgebrachtes Konstrukt ist, das in vermachteten gesellschaftlichen Diskursen produziert und deshalb keineswegs in naturalistischer Unschuld zur Darstellung gebracht werden kann.

¹⁰⁸ Sternfeld, Plädoyer: Um die Spielregeln spielen!, S. 124.

¹⁰⁹ Audre Lorde zitiert in Lynch, *Whose Cake is it anyway?*, S. 67.

Regina Wonisch

Partizipative Museumsprojekte in der Migrationsgesellschaft – eine kritische Bilanz

Bürgerbeteiligung wird derzeit in vielen gesellschaftspolitischen Bereichen großgeschrieben. So erfreuen sich auch im Museum partizipative Ausstellungsprojekte zunehmender Beliebtheit. Seitens der kritischen Museologie wurde bereits seit den 1970er Jahren eine Abkehr vom repräsentativen Ausstellen gefordert und die Kontaktnahme von Museum und Publikum in unterschiedlichen Formaten vorangetrieben. Dabei wurde die Begegnung von Publikum, Institution und Exponaten in Museen und Ausstellungen meist per se als kritisches Format, als Irritation und Herausforderung des mächtigen Repräsentationsapparats der Institution Museum betrachtet.¹ Angesichts des aktuellen Hypes partizipativer Ausstellungsprojekte hat es nun allerdings den Anschein, dass darin die Lösung für sämtliche Probleme der Museumslandschaft gesehen wird. Die Bürgerbeteiligung soll zum einen höhere Besucherzahlen und damit eine größere gesellschaftliche Akzeptanz gewährleisten. Zum anderen wird in der emanzipatorischen Praxis ein Mittel gesehen, den autoritären Gestus des Museums zu unterlaufen und zur sozialen Inklusion bislang marginalisierter Besuchergruppen beizutragen.²

Partizipative Modelle im Museums- und Ausstellungsbereich orientieren sich meist an den sozialen Netzwerken im Internet, wo die User auf vielfältige Weise miteinander interagieren und eigene Inhalte generieren können. Diese neuen Möglichkeiten der Beteiligung hätten – so die Argumentation von Nina Simon – auch die Erwartungshaltung gegenüber Kulturinstitutionen verändert. Viele Menschen sind mittlerweile gewohnt, Wissen und Erfahrungen auf partizipativem Weg zu erwerben, sodass sie sich nicht mehr mit dem Besuch kultureller Veranstaltungen zufrieden geben: Sie wollen reagieren, kommentieren und mitgestalten. Als eine partizipative Kulturinsti-

1 Vgl. Elisabeth Timm, Partizipation. Publikumsbewegungen im modernen Museum, <http://www.perfomap.de/map5/transparenz/partizipation-publikumsbewegungen-im-modernen-museum>.

2 Vgl. Susanne Gesser u.a., Das partizipative Museum, in: dies. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 10–18, hier S. 12.

tution definiert Simon einen Ort, der nicht ›über‹ etwas oder ›für‹ jemanden, sondern ›mit‹ den jeweiligen Besuchern und Besucherinnen betrieben wird.³ Analog zu den neuen Medien sollte auch das Publikum in Museen und Ausstellungen Inhalte miteinander schaffen, teilen und sich darüber vernetzen können. Soziale Inklusion meint in diesem Zusammenhang nicht nur den Zugang zur Institution Museum und die Repräsentanz bislang marginalisierter gesellschaftlicher Gruppierungen im Museum, sondern generell die stärkere Einbindung museumsexterner Personen in die Museumsarbeit: Mit ihnen sollen Sammlungen und Ausstellungen unter neuen Gesichtspunkten befragt oder entwickelt werden. Das Museum fungiert in diesen Modellen weniger als Bildungsinstitution (der immer schon ein hierarchisches Moment inhärent ist), sondern vielmehr als Kommunikationsplattform.⁴ In der aktuellen Museumsdebatte wird also – so die Kritik der Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Timm – die Frage nach den gesellschaftlichen Machtverhältnissen vielfach mit Interaktivität, Partizipation und Community-Orientierung beantwortet: Die Einbeziehung von Besuchern und Besucherinnen in die musealen Praktiken soll das Deutungsmonopol kraft der Institution relativieren. Hinter diesem Begehren nach Partizipation steht jedoch eine unausgesprochene Unschuldsumutung gegenüber dem Publikum – so als ob diejenigen, die den Ausstellungsraum nicht vom wissenschaftlichen Büro, sondern von der Straße her betreten, ohne Interessen wären.⁵

Was bei den unterschiedlichen Projekten unter Partizipation konkret verstanden wird, ist allerdings höchst unterschiedlich. Das weite Spektrum an Beteiligungsformen ist zwischen Material beitragen und aktiver Teilnahme an Entscheidungsprozessen angesiedelt.⁶ Im Historischen Museum Frankfurt, wo dem Thema Partizipation ein hoher Stellenwert beigemessen wird, gibt es nicht nur ein darauf spezialisiertes Team, es ist auch ein eigener Bereich mit einer Ausstellungsfläche von 1000 m² für partizipative Projekte vorgesehen. Unter dem Titel ›Frankfurt Jetzt!‹ soll ein Raum eröffnet werden, in dem potenziell alle in Frankfurt lebenden Menschen ihre Sichtweisen auf die Stadt entfalten können.⁷ Denn sie bringen – so die zugrundeliegende Prämisse – aufgrund ihres je spezifischen Alltagswissens vielfältige Expertisen im Hinblick auf den städtischen Lebensraum mit. Im ›Idealfall‹ sollen die

3 Nina Simon, Das partizipative Museum, in: Gesser u.a. (Hg.), *Museum*, S. 95–108, hier S. 96.

4 Gesser u.a., *Museum*, S. 11.

5 Elisabeth Timm, Familien machen im Museum: Überlegungen zu Formaten der Partizipation, in: Alison J. Clarke/Kathrina Dankl/Tena Mimica/Lukasz Nieradzik/Margot Schindler/Karin Schneider/Elisabeth Timm (Hg.), *Familienmacher, Ausstellungsmacher* (Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, 95), Nürnberg/Wien 2012, S. 7–9, hier S. 7f.

6 Anja Piontek, Partizipation in Museum und Ausstellung. Versuch einer Präzisierung, in: Gesser u.a. (Hg.), *Museum*, S. 221–234, hier S. 222.

7 Bis zur Fertigstellung des Raums 2014 führt das Team unter dem Label ›Stadtlabor‹ Beteiligungsprojekte im Stadtraum durch.

Beteiligungsprozesse ›auf gleicher Augenhöhe‹ stattfinden, wobei die inhaltliche Kompetenz bei den Mitwirkenden liegt und seitens des Museumsteams vor allem die Ausstellungsexpertise eingebracht wird. Die partizipativen Projekte unterscheiden sich allerdings je nach Projektziel und Interessen der Teilnehmenden in ihren Formaten und ihrer Intensität.⁸ Die unterschiedlichen Grade der Partizipation ergeben sich demnach aus den spezifischen Projektkonstellationen, ohne dabei einer Wertung zu unterliegen, wie sie die von Nina Simon entworfene Typologie partizipativer Ausstellungsformate⁹ nahelegen könnte.

Argumentiert man mit dem Erfahrungshorizont des Publikums, dann bedeutet die Beförderung partizipativer Projekte, dass sich kommunale Museen zunehmend gegenwärtigen Phänomenen insbesondere der ›Eigenlogik‹ der Stadt zuwenden müssten – denn nur das garantiert, dass sich potenziell alle beteiligen können. Damit könnten allerdings weiter zurückliegende historische Ereignisse und Entwicklungen, auf denen gegenwärtige Phänomene jedoch vielfach beruhen, leicht aus dem Blick geraten. Zudem leistet die Annahme, dass die persönliche Betroffenheit eine unabdingbare Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit Geschichte ist, einer problematischen Identitätspolitik Vorschub. Indem unterstellt wird, dass sich etwa Zugewanderte aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen vor allem mit Migrationsgeschichten auseinandersetzen, werden diese als Migranten und Migrantinnen fixiert. Doch nicht nur die Innenperspektive, auch eine größere Distanz zu historischen wie gegenwärtigen Ereignissen kann neue Perspektiven eröffnen. So wäre der vielleicht unverstelltere Blick von Zugewanderten auf ›einheimische‹ Phänomene ebenso von besonderem Interesse.

Der vorliegende Beitrag widmet sich diesem Partizipationsboom bei stadt- bzw. stadtteilbezogenen Ausstellungsprojekten zu Migration. Er fragt danach, welche Strategien die Verantwortlichen verfolgten, um den Partizipationsanspruch einzulösen, und welche Konsequenzen das für die Projekte hatte. Hierzu wird zunächst diskutiert, weshalb partizipative Ansätze derzeit vor allem bei migrationsbezogenen Ausstellungen entwickelt werden. Anhand der Erfahrungen von fünf Projekten werden Strategien, Ansprüche und Auswirkungen der Partizipation skizziert. In einem zweiten Schritt werden die – teils kaschierten, teils besonders deutlich zu Tage tretenden – Machtverhältnisse und ihre Verschiebungen von Paternalismus zu Empowerment diskutiert. Dient der Partizipationsdiskurs am Ende nur der Legitimierung von Budgets und der Erschließung neuer Besuchergruppen? Oder werden

⁸ Angela Jannelli, Frankfurt Now! and the City Lab. Two Participatory Exhibition Formats of the Historisches Museum Frankfurt, in: *Participative Strategies in Collecting the Present*, issued by Léontine Meijer-van Mensch and Elisabeth Tietmeyer, in: *Berliner Blätter/Ethnographische und ethnologische Beiträge*, 63/2013, S. 64–73, hier S. 66.

⁹ Nina Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.

Diskriminierungen durch ihre Musealisierung gar festgeschrieben? Ein Weg aus diesem Dilemma ist der der ›Selbstermächtigung‹, wie ihn migrantische Initiativen beschritten haben; ein anderer die grundsätzliche Infragestellung des bürgerlichen Museums in seiner derzeitigen Form, die der Institution analog zu ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert eine fundamentale Neuausrichtung ermöglichen könnte. Eine Demokratisierung des Museums und seine Anpassung an die Realität seines gesellschaftlichen Umfeldes könnten derzeitige Partizipationsdebatten überflüssig machen.

Migration im Fokus partizipativer Projekte

Auffallend ist, dass sich viele partizipative Ausstellungsprojekte mit dem Thema Migration beschäftigen. Dies mag darin begründet sein, dass es sich aufgrund der zunehmenden Globalisierung der Städte um eine gegenwärtige Entwicklung von besonderer Brisanz handelt. Doch ähnlich wie in den 1970er Jahren, als die Inklusion der Arbeiter- und Frauengeschichte gefordert wurde, wird vor allem die Ansicht vertreten, Migranten und Migrantinnen bzw. deren Nachkommen würden sich eher für Museen und Ausstellungen interessieren, wenn sie ›ihre‹ Geschichten darin wiederfinden würden.¹⁰

Viele der Zugewanderten erfüllt es tatsächlich mit Freude und Stolz, ›ihre Migrationsgeschichten‹ in so prestigeträchtigen Institutionen wie Museen repräsentiert zu sehen. Nachdem ihnen meist Defizite attestiert werden, wird das öffentliche Interesse an ihren Lebenserfahrungen oder kulturellen Praktiken als eine Form der Anerkennung betrachtet. Werden Migranten und Migrantinnen zudem in den Ausstellungsprozess involviert, stellt sich die Frage, ob es sich dabei um besonders avancierte kulturpolitische Projekte handelt, nachdem Sichtbarkeit und Teilhabe an gesellschaftlichen Strukturen als zentrale Empowermentstrategien für marginalisierte Bevölkerungsgruppen gelten. Hält man sich allerdings vor Augen, dass in den staatlichen und kommunalen Gedächtnisspeichern Migrationsgeschichten kaum dokumentiert wurden, so sind die – meist der ›Mehrheitsgesellschaft‹ angehörenden Museumsangestellten – auf die Mitarbeit von Migrantencommunities geradezu angewiesen. Wie bei anderen marginalisierten Geschichten fehlt es vielfach an historischen Zeugnissen, obwohl es sich dabei nicht um ein neues Phänomen handelt, nachdem alle Metropolen durch Zuwanderung entstanden sind. Nationalen Prämissen folgend richteten Museen jedoch in der Regel den Blick auf das vermeintlich ›Eigene‹, sodass Migration bislang keine relevante Kategorie für die Sammlungspolitik darstellte.

¹⁰ Vgl. Lorraine Bluche u.a., Einleitung, in: dies./Christine Gerbich/Susan Kamel/Susanne Lanwerd/Frauke Miera (Hg.), *Neuzugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Bielefeld 2013, S. 11f.

Dazu kommt, dass Migranten und Migrantinnen den Großteil ihrer materiellen Güter zurücklassen müssen. Die wenigen Objekte, die sie aus dem ursprünglichen Lebenszusammenhang in das neue Lebensumfeld hinüberretten können, erhalten dafür oftmals eine Bedeutung, die sie unter anderen Umständen nicht gehabt hätten. Es gibt nur wenige Objektkategorien, wie etwa Ausländer-Arbeitskarten, die per se Migrationsgeschichte transportieren, viele Gegenstände werden erst durch die jeweiligen Zuschreibungen der Besitzer und Besitzerinnen zu Bedeutungsträgern für Migrationsprozesse. Das heißt, ohne die Mitwirkung von Subjekten der Migration erschließen sich viele Objekte der Migration gar nicht. Mehr noch: Aufgrund der mangelnden materiellen Überlieferung werden die Lebensgeschichten der Migranten und Migrantinnen gewissermaßen zu den zentralen ›Ausstellungsobjekten‹. Die lebensgeschichtlichen Erzählungen sind jedoch nicht nur eine unverzichtbare historische Quelle, ihre besondere Qualität wird oftmals darin gesehen, dass die Betroffenen dabei selbst zu Wort kommen. In der Interviewsituation befinden sich die Zugewanderten zwar tatsächlich in der Sprecherposition und können somit die Inhalte (mit)bestimmen. Da sie jedoch meist nicht in den Gestaltungsprozess der Ausstellung involviert werden, sind es letztlich die Kuratorinnen und Kuratoren, die durch die Auswahl, Gewichtung und Präsentationsformen der Zitate die Narrative steuern. Damit bleibt die Frage des Blicks, also wer schaut auf wen mit welchem Effekt, virulent.

Die meisten Ausstellungsprojekte zum Thema Migration sind also auf die Mitwirkung von Zugewanderten angewiesen, auch wenn die Teilhabe unterschiedlich gewichtet ist. Das Heimatmuseum Reutlingen begann die Vorbereitungen zur Sonderausstellung ›Auspacken: Dinge und Geschichten von Zuwanderern‹ (2010) mit einer Sammelaktion. Nach der Kontaktaufnahme mit Migrantenorganisationen wurde in der Fußgängerzone ein Container aufgestellt, wo Migranten und Migrantinnen dem Aufruf ›Erzählen Sie Ihre Geschichte‹ folgend Objekte und Geschichten ›abliefern‹ konnten.¹¹ Die für die Ausstellung ausgewählten Dinge wurden bewusst in den Mittelpunkt der Ausstellung gestellt, was als Wertschätzung betrachtet werden kann. Indem jedoch die Kuratorin Claudia Eisenrieder den subjektiven Charakter der Inhalte besonders hervorstrich, erfolgte gleichzeitig eine gewisse Abwertung.

»Da sie [Katalog und Ausstellung] Resultat einer Sammlung sind, deren Inhalt die Teilnehmer und Teilnehmerinnen weitgehend selbst bestimmt haben, können sie nicht erschöpfend sein. Doch spiegeln sie, – eben, weil sie das Ergebnis der Sammlung sind –

11 Sultan Braun u.a., Zum Reutlinger Migrationsprojekt. Vorwort der städtischen Projektpartner, in: Stadtarchiv beim Kulturamt der Stadt Reutlingen (Hg.), Auspacken. Dinge und Geschichten von Zuwanderern. Eine Dokumentation zur Reutlinger Migrationsgeschichte, Reutlingen 2010, S. 9–11, hier S. 10.

diejenigen einschneidenden Erfahrungen und richtungsweisenden Entwicklungen wider, die für die Zeitzeugen selbst von Bedeutung waren.«¹²

Will man nicht in die Zeitzeugenfalle tappen, muss man sich vor Augen halten, dass auch die lebensgeschichtlichen Erzählungen aus der Innensicht der Betroffenen die historischen Verhältnisse nicht unmittelbar widerspiegeln, sondern aus einer subjektiven Perspektive erfolgen. Doch auch die Kuratorin hätte die Migrationsgeschichte Reutlingens nicht ›erschöpfend‹ erzählen können. Es stellt sich vielmehr die Frage, ob die beteiligten Migranten und Migrantinnen, obwohl sie selbst zu Wort kamen und die Objekte auswählten, in dem spezifischen Setting nicht letztlich doch wieder zum Material gemacht wurden. Das gesamte bei der Aktion gesammelte Material wurde in einer eigenen Datenbank im Stadtarchiv für die weitere Nutzung gespeichert. Doch darüber hinaus schien kein Interesse an einer gewissen Nachhaltigkeit des Projekts zu bestehen.

Das Stadtmuseum Stuttgart, das die Migrationsgeschichte zu einem Schwerpunkt seiner Agenda gemacht hatte, musste ebenfalls zunächst mit dem Aufbau einer Sammlung beginnen. Temporäre Ausstellungen wurden zum Anlass genommen, um Kontakte zu Migrantenorganisationen zu knüpfen und öffentliche Sammelaktionen zu veranstalten. Der Museumsleitung war allerdings bewusst, dass es mit punktuellen Veranstaltungen nicht getan ist. Die Beziehungen in die Communities sind beständig zu pflegen, will man das Thema Migration im Museum verankern und die Institution für ein breiteres Bevölkerungsspektrum öffnen. Dafür bedarf es permanenter Ansprechpersonen und viel Zeit, um die erforderliche Vertrauensbasis aufbauen zu können. Doch so wichtig die Protagonisten auch für den Sammel- und Kommunikationsprozess erachtet werden, das Kuratieren der Ausstellungen bleibt – so die Leiterin des Planungsstabs Anja Dauschek – in der Verantwortung der Museumskuratoren und -kuratorinnen.¹³

Im Unterschied dazu sollten bei der experimentellen Ausstellung ›Neuzugänge. Migrationsgeschichten in Berliner Sammlungen. Eine Laborausstellung‹ (2011) die Partizipierenden auch in den Gestaltungsprozess der Ausstellung eingebunden sein. In dem Projekt, an dem vier Berliner Museen (Friedrichshain-Kreuzberg Museum, Museum für Islamische Kunst, Museum der Dinge, Stadtmuseum Berlin) beteiligt waren, ging es ebenfalls um Objekte und Geschichten zum Thema Migration, aber die Rahmenbedingungen für die Auseinandersetzung mit den museumsexternen Mitarbeitenden waren gänzlich anders. Es wurden Fokusgruppen gebildet, die sich auf unterschied-

¹² Braun u.a., Migrationsprojekt, S. 11.

¹³ Anja Dauschek, »Meine Stadt – meine Geschichte«. Ein Werkstattbericht zur Sammlung städtischer Migrationsgeschichte, in: Regina Wonisch/Thomas Hübel (Hg.), Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen, Bielefeld 2012, S. 49–68, hier S. 66f.

liche Weise mit Migrationsobjekten beschäftigten. Im Sinne eines ›Revisiting Collections‹ brachten die Museumskuratoren und -kuratorinnen der vier Institutionen jeweils zwei migrationsgeschichtliche Objekte aus ihren Sammlungen für die Ausstellung mit. Die an der Fokusgruppe beteiligten Personen mit und ohne Migrationshintergrund sollten zunächst entlang von Fragestellungen ihr Wissen oder ihre Assoziationen zu den ausgewählten Objekten einbringen. In einem zweiten Schritt ging es darum, die Objekttexte des Kuratorenteams von der Fokusgruppe auf einer inhaltlichen und formalen Ebene kommentieren zu lassen. In diesem Verfahren wurden zwar keine neuen Erkenntnisse zu den Objekten generiert, aber die subjektiven Kommentare und Assoziationen flossen in die Ausstellung ein. So löste eine Zigarettendose der Firma Muratti, gegründet von einer griechischen Einwandererfamilie, vielfältige Gedankenketten aus. Mit den gleichschenkligen Dreiecken auf der Dose wurde der Satz des Pythagoras assoziiert, und das griechische Wort ›Ariston‹ (deutsch ›ausgezeichnet‹) ließ jemanden über Werbestrategien mit einem Bezug zur Antike nachdenken. Bei einer anderen Person weckte die Zigarettendose Kindheitserinnerungen an das Kaffeehaus im Dorf, wo ältere Männer oft beisammen saßen, sich unterhielten und dabei rauchten.¹⁴ Dieses Verfahren machte sichtbar, wie – nach Volkhard Knigge – die Aneignung von Geschichte in einer Doppelbewegung erfolgt: Zum einen lösen historische Objekte und Geschichten individuell geprägte Assoziationen, Erinnerungen und Gefühle im Subjekt aus, zum anderen schreibt sich das Subjekt mit seinen Vorerfahrungen und Wünschen in den historischen Stoff ein. Solche Konstruktionen, die von den kuratorischen Erzählungen manchmal auch wegführen, sind aber nicht nur unvermeidlich, sondern auch erwünscht, da das Publikum auf diese Weise in Beziehung mit den Inhalten tritt.¹⁵

Den acht von den Museen ausgewählten Objekten sollten ebenso viele migrationsgeschichtliche Objekte aus den Communities an die Seite gestellt werden. Acht Personen mit Migrationshintergrund wurden daher ersucht, jeweils ein Objekt zur Verfügung zu stellen und in einem Videointerview die Auswahl zu erläutern. Zudem wurde das Ausstellungspublikum aufgefordert, für eine leere Vitrine Exponate zur Migrationsgeschichte mitzubringen oder zumindest Zeichnungen davon anzufertigen. Die von den Beteiligten ausgewählten Dinge hatten in den überwiegenden Fällen mit deren Herkunftskultur oder -religion zu tun: eine russische Puppe, ein Gebetsteppich, ein Wecker in Form einer Moschee und ähnliches. Eines der wenigen Objekte, die die Hybridität globalisierter Gesellschaften zum Ausdruck brachte,

¹⁴ Ausstellungstexte zu den Objekten der beteiligten Museen mit Kommentaren der Fokusgruppen, in: Bluche u.a. (Hg.), *NeuZugänge*, S. 135f.

¹⁵ Volkhard Knigge, *Zur Kritik kritischer Geschichtsdidaktik: Normative Ent-Stellung des Subjekts und Verkenning trivialen Geschichtsbewusstseins*, in: *Geschichtsdidaktik*, 12. 1987, H. 3, S. 253–266, hier S. 265.

war eine Zeichnung von einem Dönerspieß mit einer Kartoffel.¹⁶ So führte die Einbeziehung von Personen mit Migrationserfahrungen nicht zur Infragestellung gängiger Klischeebilder, sondern eigentlich zur deren Bestätigung. Es wäre vor allem ebenso interessant gewesen, Personen ohne Migrationshintergrund nach signifikanten Objekten der Migrationsgesellschaft zu fragen; denn eigentlich geht es darum, Migrationsgeschichte als integrativen Teil der Stadtgeschichte und nicht als Sonderfall zu zeigen. Und umgekehrt wollen auch Zugewanderte nicht immer nur im Kontext ihrer Migrationsgeschichte wahrgenommen werden.

Der Befund, dass eigene Erfahrungen nicht automatisch zur Sensibilisierung für migrationshistorische Fragestellungen beitragen, bedeutet natürlich nicht im Umkehrschluss, dass dies nie der Fall wäre. An der vom Romano Centro, der Initiative Minderheiten und dem Wien Museum konzipierten Ausstellung ›Romane Thana – Orte der Roma und Sinti‹ (2015) waren auch Angehörige der Communities am Gestaltungsprozess der Ausstellung beteiligt – zumindest soweit es die Geschichten zu den von ihnen ausgewählten Orten betraf. Dabei setzte sich beispielsweise Lilly Habelsberger in dem von ihr gestalteten Bildtext-Buch ›Der Rock meiner Mutter‹ auf höchst komplexe Weise nicht nur mit dem ambivalenten Verhältnis zu ihrer Mutter, die das Trauma ihrer KZ-Leidensgeschichte an die Tochter weitergegeben hatte, sondern auch mit patriarchalen Sinti-Traditionen auseinander. Die Verfolgung und Vernichtung der Sinti und Roma durch das NS-Regime wurde zwar auch im wissenschaftlichen Narrativ des Kuratorenteams des Wien Museums angesprochen, aber erst durch die persönliche Geschichte von Lilly Habelsberger konnte man eine Ahnung von den dahinterstehenden Schicksalen bekommen. Allerdings drohte diese äußerst berührende Geschichte subsumiert unter die anderen Zeitzeugenerzählungen, die von Migrationserfahrungen und diskriminierenden Arbeitsverhältnissen berichteten, ein bisschen unterzugehen.

Im Friedrichshain-Kreuzberg Museum in Berlin wurden im Rahmen der Ausstellung ›Wir waren die Ersten ... Türkiye' den Berlin'e‹ (2000) im Vergleich zu den vorangestellten Beispielen radikalere Formen der Partizipation ausprobiert. Inhaltlich ging es um die Darstellung individueller Lebensentwürfe, die sich in der Zusammenschau zu einer Kollektivgeschichte zusammenfügen sollten. Bei der Umsetzung wurden die Beteiligten jedoch nicht nur in die Ausstellungsgestaltung einbezogen, es wurde ihnen eine weitgehende Entscheidungsfreiheit bei der Auswahl der Inhalte und Objekte eingeräumt. Manche der Erzählungen – so der Museumsleiter Martin Düspohl – waren allerdings widersprüchlich und hätten einer historisch wissenschaftli-

16 Lorraine Bluche/Frauke Miera, Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft, in: Bluche u.a., (Hg.), *Neuzugänge*, S. 23–38, hier S. 32ff.

chen Überprüfung nicht standgehalten. Dennoch sollten die Teilhabenden die alleinige Deutungsmacht über ihre Lebensgeschichten haben. Das Museumsteam griff nicht kraft der Autorität der Institution in die Narrative ein, sondern veröffentlichte auch die kontrovers diskutierten Texte unverändert. Begleitveranstaltungen zur Ausstellung boten allerdings Gelegenheit, die Erzählungen in einem erweiterten öffentlichen Rahmen erneut zur Diskussion zu stellen. Insgesamt fühlte sich das Museumsteam jedoch mit dem Projekt überfordert. Die Beschäftigung mit der eigenen Lebensgeschichte kann schmerzhaft sein, wenn man sich erneut mit traumatischen Erlebnissen konfrontieren muss. Niemand im Museumsteam war jedoch geschult, die Menschen in dieser Situation entsprechend aufzufangen. Zudem war das Museum weder von der Infrastruktur noch von der personellen Ausstattung für so viele Mitarbeitende eingerichtet. Dennoch wurden die Museumsräumlichkeiten zu einem beliebten Treffpunkt, den die Beteiligten auch über die Projektdauer hinaus nutzen wollten. Manche von ihnen erwarteten zudem Hilfestellungen vom Museumsteam, etwa beim Ausfüllen von Rentenanträgen, nachdem sie ihrerseits das Museum unterstützt hatten.¹⁷

Doch selbst wenn sich die Museumskuratoren und -kuratorinnen auf eine moderierende oder beratende Funktion zurückziehen, werden damit die institutionellen Rahmenbedingungen nicht außer Kraft gesetzt, denn die Entscheidung, wie das partizipativ erarbeitete Wissen in den Museen seinen Niederschlag findet, obliegt letztlich der Institution – ein Umstand, der allerdings auch legitim ist; denn würde man sich trauen, eine Ausstellung zum Nationalsozialismus einer Kommunikationsplattform zu überlassen, auch wenn der Umkehrschluss, dass Museumskuratoren und -kuratorinnen gänzlich frei von rassistischem Gedankengut sind, ebenfalls unzulässig ist? Auch die Sorge vor einer Entprofessionalisierung der Museumsarbeit scheint mir berechtigt und kann nicht nur als Abwehrhaltung von um ihren Status bangenden Museumskuratoren und -kuratorinnen abgetan werde – im Gegenteil, es bedarf einer höheren Professionalität im Hinblick auf nicht diskriminierende Visualisierungspraktiken, um den aktuellen Anforderungen in der Migrationsgesellschaft gerecht werden zu können.

Aufgrund der Erfahrungen bei der Ausstellung ›Wir waren die Ersten ... Türkiye‹ den Berlin'e lenkte das Museumsteam des Friedrichshain-Kreuzberg Museums bei dem Projekt ›Ortsgespräche. Stadt – Migration – Geschichte: vom Halleschen zum Frankfurter Tor‹ (2014–2016) die Partizipation in kontrolliertere Bahnen.¹⁸ Die Teilnehmenden sollten ihre persönlichen Mei-

¹⁷ Martin Düspohl, Geschichte aushandeln! Partizipative Museumsarbeit im Friedrichshain-Kreuzberg Museum in Berlin, in: Susan Kamel/Christine Gerbich (Hg.), Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Bielefeld 2014, S. 303–318, hier S. 310f.

¹⁸ Düspohl, Geschichte aushandeln!, S. 315.

nungen, Geschichten und Objekte einbringen, aber nicht über deren Verwendung und Präsentation mitbestimmen. Die konzeptionellen Vorgaben und Entscheidungen lagen allein bei den Kuratorinnen Frauke Miera und Lorraine Bluche. Zudem hatte sich der Fokus auf die Migrationsgeschichte verändert. Im Zentrum stand nun die Fragestellung, wie sich die Gesellschaft durch Migrationsprozesse verändert und an welchen Orten sich diese Dynamik festmachen lässt. Begleitet wurde dieser Prozess von einem Beirat bestehend aus Personen, die bei vorangegangenen Ausstellungsprojekten mitgewirkt hatten oder aufgrund ihres Interesses an der Stadtteilgeschichte für die Mitarbeit in diesem Gremium gewonnen werden konnten.

Das Friedrichshain-Kreuzberg Museum ist jedenfalls bei der Ausstellung ›Wir waren die Ersten ... Türkiye' den Berlin'e‹ dem Konzept der ›Kontaktzone‹, das Joachim Baur in Anlehnung an James Clifford in seiner Auseinandersetzung um Migrationsmuseen angeregt hat, relativ nahe gekommen. Zur ›Kontaktzone‹ wird das Museum nach Baur dann, wenn es diejenigen, deren Kultur und Geschichte es sammelt und ausstellt, umfassend und dauerhaft in seine Operationen einbezieht, was notwendigerweise mit einem Konfliktpotenzial verbunden ist. Dabei gilt es, mit den Beteiligten in eine ergebnisoffene wechselseitige Beziehung einzutreten, anstatt sie von einer scheinbar gesicherten Position aus erziehen zu wollen. Im Sinne einer multiperspektivischen Auseinandersetzung hätten jedoch in der Ausstellung ›Wir waren die Ersten ... Türkiye' den Berlin'e‹ neben den Erzählungen der museumsexternen Personen auch die Positionen des Museumsteams Platz finden müssen; denn auch beim Modell der Kontaktzone sind die Asymmetrien von Ressourcen unter den Beteiligten nicht zu negieren.¹⁹ Die Umsetzung des Anspruchs, unterschiedliche Gesichtsperspektiven und -positionen zu verhandeln und zur Darstellung zu bringen, wäre allerdings enorm personalintensiv und würde ganz neue Kompetenzen von den Museumsmitarbeitenden erfordern – vor allem wenn dieser Prozess nicht nur projektbezogen, sondern dauerhaft erfolgen sollte.

Eine Möglichkeit, über einen längeren Zeitraum hinweg mit unterschiedlichen sozialen Gruppierungen in Kontakt zu bleiben, wäre die Begleitung des Museums durch einen zivilgesellschaftlichen Beirat, wie ihn Natalie Bayer für das Stadtmuseum München eingefordert hat²⁰; denn ein Aspekt, der bei partizipativen Projekten leicht aus den Augen verloren wird, ist jener der finanziellen Ressourcen. Wie aktiv auch immer sich museumsexterne Personen in die Museums- und Ausstellungsarbeit einbringen, es handelt sich

¹⁹ Joachim Baur, *Die Musealisierung der Migration, Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld 2009, S. 358f.

²⁰ Vgl. Natalie Bayer/Nana Koschnick, *Migration bewegt die Stadt. Migration als Aufgabe in der kommunalen Erinnerungspraxis in München*, https://www.google.at/?gws_rd=ssl#q=migration+bewegt+die+stadt

durchwegs um eine unbezahlte Arbeit. Bei aller Wertschätzung für die Partizipierenden – unter dieser Voraussetzung ist eine Begegnung auf Augenhöhe eigentlich nicht möglich. Abgesehen davon, dass sich die Frage stellt, aus welchem Grund sich museumsexterne Personen unbezahlt über Sammlungsstrategien oder Ausstellungskonzepte Gedanken machen sollten, muss man sich zeitintensive Formen der Beteiligung leisten können. Damit ist ein Großteil der Bevölkerung von vornherein aus derartigen Prozessen ausgeschlossen. Es erscheint mir daher kein Zufall, dass es beim Ausstellungsprojekt ›NeuZugänge‹ nicht gelang, eine auch im Hinblick auf die Kategorie Klasse ausgewogene Gruppe anzusprechen. Es handelte sich bei den Beteiligten durchweg um Personen mit hohem Bildungsniveau.²¹ So betrachtet sind partizipative Modelle, die über die Kommentierungen einzelner Inhalte oder punktuelle Beteiligungsformen hinausreichen, eigentlich sehr elitäre Projekte, auch wenn sie sich potenziell an alle richten. Im Gegenteil, die permanente Anrufung, sich in eine Ausstellung oder ein Museum einzubringen, mitzumachen, eigene Gedanken und Kommentare zu formulieren, könnte für Personen mit Schwellenängsten eine zusätzlich abschreckende Wirkung haben. So wie das Internet nur eine scheinbar egalitäre Kommunikationsform ist, verhält es sich auch mit der Partizipation im Museum.

Partizipative Projekte zwischen Empowerment und Paternalismus

Seit den 1970er Jahren wurde das bürgerliche Museum als elitäre Bildungsinstitution kritisiert und unter dem Slogan »Kultur für alle!« dessen Demokratisierung gefordert.²² Die Schwellenängste ›bildungsferner‹ Bevölkerungsschichten sollten durch alltagsgeschichtlich orientierte Inhalte und unterschiedliche didaktische Maßnahmen abgebaut werden. Mit der Erhöhung der Attraktivität für ein breiteres Publikum suchten die Museen jedoch auch einen Ausweg aus der Imagekrise, galten sie doch als verstaubt und überholt. Die kulturpolitische Ansage, einen erleichterten Zugang für marginalisierte Bevölkerungsschichten zu schaffen, legitimierte jedoch nicht nur die staatlichen Förderungen, sie ermöglichte es vor allem der Institution Museum, ihre hegemoniale Position nicht in Frage stellen zu müssen.²³ Die Entwicklung hat letztlich gezeigt, dass sich auch bei steigenden Besucherzahlen an der Struktur des Museumspublikums nicht viel verändert hat. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, worin die Bedeutung der nun vielfach propagier-

²¹ Christine Gerbich, Neue Zugänge durch partizipative Strategien bei der Ausstellungsentwicklung, in: Bluche u.a., (Hg.), NeuZugänge, S. 39–57, hier S. 45.

²² Vgl. Hilmar Hoffmann, Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt a.M. 1979.

²³ Vgl. Carmen Mörsch, Über den Zugang hinaus: Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft, in: Kamel/Gerbich (Hg.), Experimentierfeld Museum, S. 103–115, hier S. 106f.

ten partizipativen Museums- und Ausstellungsprojekte besteht. Geht es dabei aufs Neue um die Erhöhung der Attraktivität der Institution Museum und die damit erhoffte Steigerung der Besucherzahlen, wenngleich die Geste gegenüber den umworbenen Publikumsschichten auf den ersten Blick weniger gönnerhaft erscheint? Dass die Museen von der Stadtextpertise, dem Alltagswissen und der Kommentierung des Publikums profitieren können, mag als eine Form der Anerkennung gesehen werden. Doch vielleicht besteht der eigentliche Gewinn aus dem verstärkten Publikumskontakt darin, besser über die Interessen der Besucher und Besucherinnen Bescheid zu wissen; denn darauf können die Museen nicht nur ihre Ausstellungspolitik, sondern letztlich auch ihre Marketingstrategien aufbauen. Der Aufruf auf der Website des Stadtmuseums Stuttgart legt dies nahe: »Machen Sie mit! Schon bevor das Wilhelmspalais als Stadtmuseum im Jahr 2017 eröffnet« – wird die Öffentlichkeit informiert – »gibt es die Möglichkeit mitzumachen. Erzählen Sie uns Ihre Stadtgeschichten, bringen Sie uns Objekte für die Sammlung oder beteiligen Sie sich an unseren Online-Projekten. Wir möchten Ihre Sicht auf die Stadt, Ihre besonderen Orte und Ihre Interessen kennenlernen und in die Planung aufnehmen.«²⁴

Eine spezielle Zielgruppe partizipativer Projekte scheinen Bürger und Bürgerinnen mit Migrationshintergrund zu sein, wobei diese allerdings meist nicht unter dem Vorzeichen der geteilten Deutungsmacht, sondern des Empowerments adressiert werden. Die Anerkennung von Benachteiligung und Ausschluss bedeutet jedoch – so Carmen Mörsch – stets auch eine Wiederholung.²⁵ Denn schon beim Gebrauch von Begriffen wie Empowerment schwingt das Bild eines hierarchischen Verhältnisses mit, bedarf es dabei doch immer Personen, die anderen zu Macht oder Emanzipation verhelfen. So formulierten die am Ausstellungsprojekt ›Auspacken. Dinge und Geschichten von Zuwanderern‹ (2010) beteiligten Projektpartner, dass sich das Projekt nicht nur als Aufarbeitung eines wichtigen Teils der Stadtgeschichte, sondern als Impuls zur Integration und Partizipation der vielen in Reutlingen lebenden Menschen aus anderen Ländern und Kulturkreisen verstehe.²⁶ Auch bei der Laborausstellung ›NeuZugänge‹ in Berlin war ein Aspekt – so Susan Kamel –, die Teilnehmenden im Sinne eines »Audience Development« an die Institution Museum heranzuführen.²⁷

²⁴ Website des Stadtmuseums Stuttgart, <http://www.stadtmuseum-stuttgart.de/online-mitmachen-uebersicht.html>.

²⁵ Mörsch, Über den Zugang hinaus, S. 107.

²⁶ Stadtarchiv beim Kulturamt der Stadt Reutlingen, Auspacken, S. 11.

²⁷ Susan Kamel, Gedanken zur Langstrumpfizierung musealer Arbeit. Oder: Was sich aus der Laborausstellung ›NeuZugänge‹ lernen lässt, in: Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge, S. 69–98, hier S. 80.

Partizipative Museums- und Ausstellungsprojekte zum Thema Migration sind also vielfach mit paternalistischen Anrufungen, sich in die Gesellschaft einzufügen und mitzumachen, verbunden. Vielleicht stellen Migranten und Migrantinnen auch deshalb eine spezifische Zielgruppe für partizipative Projekte dar, weil nicht alle Kulturen so materiell orientiert sind wie die westeuropäischen Gesellschaften, wo der Bewahrung der materiellen Überlieferung großer Wert beigemessen wird. So betrachtet, zielen partizipative Projekte nicht zuletzt darauf ab, die Zugewanderten mit einer genuin westeuropäischen Kultur- und Wissensform vertraut zu machen.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die Öffnung der Museen für neue Besuchergruppen und Beteiligungsformen nicht mehr im Interesse der Museen als der Teilhabenden ist. Denn Museen können ihre Funktion als Erinnerungsorte nur dann erfüllen, wenn sie in den sie umgebenden sozialen Umwelten verankert sind. Gedächtnisbeziehungen müssen nämlich immer wieder aufs Neue hergestellt werden, um einen lebendigen gesellschaftlichen Zusammenhang aufrecht zu erhalten. Das Einbeziehen von Menschen mit Migrationshintergrund wäre demnach nicht ein Zugeständnis der Institution Museum, sondern eine unabdingbare Notwendigkeit aufgrund der zunehmenden Globalisierung der Städte.

Selbsthistorisierung als Form der Selbstermächtigung?

Migranten und Migrantinnen müssen allerdings nicht immer zur Mitarbeit im Museum motiviert werden. Es gibt auch Museums- und Ausstellungsprojekte, die von Subjekten der Migration gleichsam unter der Devise »Nothing about Us without Us«²⁸ selbst initiiert wurden, wie der 1990 in Köln gegründete Verein ›DOMiT – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei‹ zeigt. Der Verein zielte zunächst darauf ab, das historische Erbe der aus der Türkei Zugewanderten für zukünftige Generationen zu bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nach der Fusionierung mit dem Verein ›Migrationsmuseum in Deutschland‹ (2003) erweiterte sich die Perspektive des nunmehr in ›DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland‹ umbenannten Vereins. Der langjährige Vereinsobmann Aytaç Eryılmaz begrüßte es zwar, dass Migrationsgeschichte zunehmend Eingang in den Museums- und Ausstellungsbetrieb fand, forderte jedoch stets die aktive Beteiligung von Migrantengruppen ein. Denn wie sollten kommunale Archive und Museen in Städten mit hohem Zuwandereranteil, die über Jahrzehnte hinweg Migrati-

28 Thomas Michael Walle, *Participation and Othering in Documenting the Present*, in: *Participative Strategies in Collecting the Present*, issued by Léontine Meijer-van Mensch and Elisabeth Tietmeyer, in: *Berliner Blätter/Ethnographische und ethnologische Beiträge*, 63/2013, S. 83–94, hier S. 84.

onsgeschichte ignorieren konnten, nun gleichsam in Eigenregie die lückenhafte Geschichte ergänzen?²⁹

In Wien war es Cemalettin Efe, ein Arbeitsmigrant aus der Türkei, der eine Ausstellung zur Geschichte der ›Gastarbeit‹ anregte, die dann von der Initiative Minderheiten unter dem Titel ›Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration‹ (2004) im Wien Museum umgesetzt wurde. Ausgehend von der Kritik des Politikwissenschaftlers Hakan Gürses, wonach die »Rede über Migration« zu einer nicht endenwollenden Rede über Fremdheit, über kulturelle Differenzen, über notwendige, doch unmögliche Integration geworden sei, trachteten die Kuratoren und Kuratorinnen danach, diese Klischeebilder in der Ausstellung nicht zu wiederholen.³⁰ So verzichteten sie – gegen den anfänglichen Widerstand des Museumsdirektors – bewusst auf dreidimensionale Exponate, um Themen wie ›fremde‹ Esskulturen, Kleidung oder Bräuche – repräsentiert durch ethnisch markierte Objekte – von vornherein ausklammern zu können. Anliegen des Kuratorenteams war es vielmehr, die Zugewanderten als handelnde Subjekte, die sich organisieren und um ihre Rechte kämpfen, zu zeigen.

Es kann allerdings nicht das Ziel sein, den Bereich der materiellen Kultur beim Thema Migration völlig auszublenden, denn polyseme Objekte könnten in ihrer Vielschichtigkeit der Brüchigkeit von Migrationsprozessen in besonderer Weise Rechnung tragen. Doch durch die konsequente Verweigerung hat das Kuratorenteam auf ein grundsätzliches Problem aufmerksam gemacht. Damit ein Objekt als ›Migrationsobjekt‹ wahrgenommen werden kann, muss es sich unterscheiden und bestätigt auf diese Weise die kulturelle Alterität. Will man ethnisierenden Zuschreibungen entgegenwirken, gilt es vor allem, Personen mit einer antirassistischen Haltung gleich welcher Herkunft in den Sammel- und Ausstellungsprozess einzubeziehen. Das Kuratorenteam der Ausstellung ›Gastarbajteri‹ hatte zwar wenig Ausstellungserfahrung, aber eine hohe Expertise im Umgang mit dem Thema Migration. Die Initiative Minderheiten war nicht eingeladen, im Museum ›mitzumachen‹, sie trat aus eigenem Antrieb an das Wien Museum heran, um Migrationsgeschichte in einer breiteren Öffentlichkeit sichtbar und verhandelbar zu machen.

Museumsexterne Personen, die sich mit dem Thema Migration im Feld der Forschung, der Politik oder aus eigener Erfahrung auseinandersetzen, können tatsächlich neue Perspektiven eröffnen. Doch die Tatsache, dass die Museumskuratoren und -kuratorinnen im Hinblick auf ein bestimmtes The-

²⁹ Aytaç Eryılmaz, Migrationsgeschichte und die nationalstaatliche Perspektive, in: Wonisch/Hübel (Hg.), *Museum und Migration*, S. 33–48, hier S. 45.

³⁰ Hakan Gürses, Eine Geschichte zwischen Stille und Getöse, in: ders./Cornelia Kogoj/Silvia Mattl (Hg.), *Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration*, Wien 2004, S. 24–27, hier S. 25f.

ma nicht mehr den alleinigen Expertenstatus für sich in Anspruch nehmen können, führt nicht automatisch zur Infragestellung der Institution Museum, die ihrerseits maßgeblich zum Denken in Differenzen beigetragen hat.

Demokratisierung statt Partizipation

Der Kampf um die Definitionsmacht über das kulturelle Erbe ist allerdings nicht neu, mehr noch: Er ist eigentlich für die Entstehung der Institution Museum konstitutiv. Es scheint nur auf den ersten Blick ein Widerspruch, dass revolutionäre ebenso wie machtpolitische Elemente für die Institution Museum bestimmend waren. Das bürgerliche Museum entstand im Zuge der Französischen Revolution durch die Aneignung und Neuinterpretation des kulturellen Erbes der Feudalherrschaft und des Klerus. Zu nationalen Denkmälern und Museen umgedeutete Herrschaftspaläste und Kirchen wurden zu Machtsymbolen der neuen bürgerlichen Ordnung und Orten der rationalen Wissenschaften.

So elitär die Institution Museum erscheinen mag, die bürgerliche Elite des 19. Jahrhunderts war – im Unterschied zu den feudalen Machthabern, die auf die Exklusivität ihrer Sammlungen setzten – an der Öffnung der Museen für breitere Bevölkerungsschichten interessiert, denn es galt, die Bevölkerung mit neuen bürgerlichen Werten und Normen vertraut zu machen. Insbesondere die nationalen Museen suggerierten daher, der gesamten Gesellschaft verpflichtet zu sein, obwohl sie vorrangig bürgerliche Kultur- und Herrschaftsgeschichte zeigten.³¹ Mit der Erweiterung des Museumspublikums vom engen Gelehrtenkreis hin zu einer breiteren Öffentlichkeit veränderte sich allerdings auch die Rezeption der Ausstellungen. An die Stelle der diskursiven Auseinandersetzung unter Gebildeten trat der gelehrige Konsum eines schweigenden Publikums.³²

Im Zuge der Demokratisierungsbewegung der 1970er Jahre gerieten die Museen als elitäre ›Musentempel‹ in den Blickpunkt der Gesellschaftskritik. Unterschiedliche soziale Gruppen – wie die Arbeiterschaft oder Frauen – begannen sich in die Museen hinein zu reklamieren. Doch dabei ging es nicht nur um soziale Inklusion oder Teilhabe – wie im aktuellen Diskurs um Partizipation –, sondern um Repräsentationskritik und die Definitionsmacht über die museale Bildproduktion. Die Forderung nach Mitbestimmung bezog sich nicht nur auf Phänomene des persönlichen Lebensumfelds oder der eigenen Lebenserfahrungen, es ging um einen Perspektivenwechsel. Es galt, die Geschichte insgesamt aus der Perspektive der Beherrschten zu betrachten oder

³¹ Vgl. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 13ff.

³² Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt/Neuwied 1987, S. 69.

die patriarchalen Verhältnisse und deren historische Auswirkungen in den Blick zu nehmen. Insbesondere die feministische Museumskritik blieb nicht bei der Einschlussforderung bis dahin vernachlässigter Frauengeschichten stehen, sondern richtete sich gegen museale Praktiken und Kategorisierungen, die für die Leerstellen in Bezug auf marginalisierte Positionen verantwortlich gemacht wurden.³³ Sozialgeschichte und Frauengeschichte haben zwar mittlerweile in gewisser Hinsicht Eingang in den Mainstream-Ausstellungsbetrieb gefunden, doch am musealen Repräsentationssystem hat sich oftmals nichts Grundlegendes verändert. Das eigentliche Anliegen war schon in den 1980er Jahren, dass die klassischen Differenzkategorien der Moderne – Klasse, Geschlecht und Rasse – in allen Ausstellungen mitberücksichtigt werden. In diesem Sinn kann es in der aktuellen Diskussion um die Partizipation von Migranten und Migrantinnen an Museums- und Ausstellungsprojekten auch nicht in erster Linie darum gehen, den Zugewanderten ›ihren Platz‹ im Museumswesen einzuräumen.

Nora Sternfeld kritisiert zu Recht, dass der Slogan der Demokratiebewegung der 1970er Jahre »Kultur für alle!« nun in den Aufruf »Kultur mit allen« transformiert wurde: Alle sind eingeladen, mitzumachen oder als Repräsentationsobjekte zur Verfügung zu stehen. Eine Auseinandersetzung kann aber nur dann auf Augenhöhe erfolgen, wenn die gesellschaftlichen Machtverhältnisse im Hinblick auf deren Veränderung mitthematisiert werden. Partizipation kann aber nicht auf Einladung erfolgen, Teilhabe muss eingefordert und erkämpft werden, nur dann kann sie auch institutionelle Praktiken in Frage stellen und vielleicht zu einer Verschiebung der Macht führen. Partizipation, die das herrschende Repräsentationssystem nicht stützt, wäre – nach Sternfeld – eine Teilnahme, die auch die Bedingungen des Teilnehmens selbst zur Disposition stellt. Es kann also nicht Ziel sein, das Spiel mitzuspielen, ohne in eine Auseinandersetzung um die Spielregeln eintreten zu dürfen.³⁴ Doch auch der Ruf nach mehr Museumskuratoren und -kuratorinnen mit Migrationshintergrund greift zu kurz.³⁵ Chancengleichheit beim Zugang zu allen musealen Arbeitsfeldern ist zwar eine berechtigte Forderung, aber ebenso wie von Frauen nicht per se eine feministische, ist auch von Personen mit Migrationshintergrund nicht unbedingt eine antirassistische Museumspolitik zu erwarten.

Das eigentliche Ziel wäre, die nationale Perspektive grundsätzlich als Konstrukt in Frage zu stellen und zugunsten transnationaler und transkultureller Erzählungen zu verschieben. Wollen Museen nicht nur Aufbewah-

33 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Sexismus und Museum, in: Kritische Berichte, 13. 1985, H. 3, S. 42–50, hier S. 47.

34 Nora Sternfeld, Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum, in: Gesser u.a. (Hg.), Museum., S. 119–139, hier S. 120f.

35 Kamel, Gedanken zur Langstrumpfpfizierung, S. 97.

rungsorte vergangener Lebenswelten sein, sondern aktiv zur Gestaltung gesellschaftlicher Gedächtnisbeziehungen beitragen, dann müssten sie sich als Orte konkurrierender Erinnerungen und Gedächtnispolitiken verstehen. Dafür bedarf es allerdings sozialer Aushandlungsprozesse, die auch die Bedingungen der Herstellung musealer Repräsentationen mitreflektieren. Das heißt, es braucht eine kritische Öffentlichkeit, die museale Repräsentationen lesen und kritisieren kann, damit eine lebendige Auseinandersetzung um Inhalte, Neubewertungen und Leerstellen in Gang gesetzt werden kann.³⁶

In der Debatte um partizipative Modelle wird oft ins Treffen geführt, dass die Auseinandersetzung um Ausstellungen nicht erst bei der fertigen Ausstellung beginnen könne. Doch da die Museums- und Ausstellungsanalyse von der Kulturkritik ebenso wie vom Wissenschaftsjournalismus vernachlässigt wird, fehlt es an einer breitenwirksamen öffentlichen Debatte zu Museums- und Ausstellungsprojekten. Ein differenzierter medienkritischer Diskurs, der eine breitere Öffentlichkeit in die Lage versetzt, museale Repräsentationspraktiken zu hinterfragen, würde vielleicht mehr zur Demokratisierung der Institution Museum beitragen als die Einbeziehung der Alltagserfahrungen von Bürgern und Bürgerinnen und deren Kommentare. Dass im Rahmen von Beteiligungsprojekten die Institution Museum selbst meist nicht in Frage gestellt werden soll, ist vielleicht ein Grund, warum tendenziell nicht mehr von der Demokratisierung des Museums, sondern von Partizipation gesprochen wird. Das bürgerliche Museum war allerdings nur deshalb so erfolgreich, weil zum einen im 19. Jahrhundert tatsächlich ein Machtwechsel stattgefunden hatte und zum anderen, weil es gelang, die Institution für breitere Bevölkerungsschichten zu öffnen, um sie mit bürgerlichen Ideologien vertraut zu machen.

³⁶ Vgl. Regina Wonisch, *Museum und Migration – Einleitung*, in: dies./Hübel (Hg.), *Museum und Migration*, S. 9–32.

Aslıgül Aysel und Katarzyna Nogueira

Geschichte von unten?

Zur Theorie und Praxis musealer Zeitzeugenschaft in Migrationsausstellungen

Die Figur des Zeitzeugen¹ ist heute kaum mehr aus den Ausstellungen historischer Museen wegzudenken. Persönliche Erinnerungen und subjektive Perspektiven gewinnen gerade in der musealen Repräsentation zeithistorischer Themen zunehmend an Bedeutung.² Zugleich aber befindet sich die theoretische Auseinandersetzung mit dieser Museumspraxis an der Schnittstelle zur Oral History noch in den Anfängen. Dass eine Zusammenführung beider Theorie- und Praxisfelder durchaus gewinnbringend sein kann, wird vor allem dann deutlich, wenn der Blick auf jene Ausstellungsthemen geworfen wird, für die die Einbindung lebensgeschichtlicher Perspektiven konstitutiv zu sein scheint: Dies ist beispielsweise bei der musealen Darstellung von Migration und ›kultureller Vielfalt‹³ der Fall. Ein Grund liegt u.a. darin, dass es sich bei Ausstellungsobjekten, die Migrationsgeschichte(n) repräsentieren, vornehmlich – wenn auch nicht ausschließlich – um zunächst unscheinbar wirkende Alltags- und Erinnerungsgegenstände handelt, denen erst aus dem jeweiligen Kontext oder der Anbindung an persönliche Narrative heraus eine Bedeutung als potenzielles Objekt der Migration zugeordnet werden kann. Die Einbindung von Lebensgeschichten scheint in ›Migrationsausstellungen‹⁴ aber nicht nur aus diesem Grund eine zentrale Praxis zu bilden.

1 In dem vorliegenden Artikel wird aufgrund der leichteren Lesbarkeit auf die zusätzliche Benennung der weiblichen Form verzichtet. Die verwendete Form bezieht sich stets gleichwertig auf beide Geschlechter.

2 Vgl. Kristiane Janeke, *Zeitgeschichte in Museen – Museen in der Zeitgeschichte*, Potsdam 2011, http://docupedia.de/zg/Zeitgeschichte_in_Museen?oldid=84674 (16.8.2015)

3 Für eine nähere Auseinandersetzung mit dem Thema siehe Max Fuchs, *Kulturbegriff, Kultur der Moderne, kultureller Wandel*, in: Hildegard Bockhorst u.a. (Hg.), *Handbuch Kulturelle Bildung*, München 2012, S. 63–67; Peter Nick, *Spiel mit der Differenz – Konstruktionen von Fremdheit, Kultur und Identität*, in: Franz Hamburger u.a. (Hg.), *Migration und Bildung. Über das Verhältnis von Anerkennung und Zumutung in der Einwanderungsgesellschaft*, Wiesbaden 2005, S. 245–256.

4 Zum Thema Migrationsausstellung siehe Joachim Baur, *Moving On – oder: Die letzte Migrationsausstellung. Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: *Deutscher Museumsbund*

Nach dem Leitfaden des Arbeitskreises Migration im Deutschen Museumsbund, der Handlungsempfehlungen und Strategien für die musealen Kernaufgaben bezüglich der Themen Migration und kulturelle Vielfalt auführt, sprechen darüber hinaus weitere Gründe für die Arbeit mit lebensgeschichtlichen Erinnerungserzählungen: Durch den direkten Zugang zu persönlichen Migrationserfahrungen können den Besuchern Einblicke in alternative – sowie auch in vergleichbare und damit verbindende – Erfahrungen und Sichtweisen geboten werden. Auf diese Weise können neue Perspektiven eröffnet, tradierte Bedeutungszuschreibungen hinterfragt und neue Fragestellungen wie Denkipulse angestoßen werden. Die wissenschaftliche Aufarbeitung lebensgeschichtlicher Quellen wiederum kann, so der Leitfaden, zu einer »systematischen Schließung inhaltlicher Überlieferungslücken«⁵ führen. Der partizipative Ansatz dieser Museumspraxis fördere damit die kulturelle Teilhabe aller beteiligten Akteure.

Welche Fallstricke ergeben sich aber nun abseits der hier zusammengefassten Motive? Welche Chancen und welche Risiken bestehen bei der musealen Erstellung lebensgeschichtlicher Erinnerungsquellen und der Einbindung persönlicher Narrative in Museumssammlungen und Ausstellungen zu Migration und kultureller Vielfalt? Um sich diesen Fragen anzunähern, soll zunächst ein einleitender Blick auf die Medialisierung und Musealisierung des Zeitzeugen geworfen werden. In einem zweiten Schritt wird diskutiert, wie die damit angestrebte Multiperspektivität in der musealen Praxis umgesetzt werden kann. Diesen beiden Schritten schließen sich Überlegungen zur Quellenproduktion durch Zeitzeugeninterviews sowie zum Umgang mit den damit einhergehenden Authentizitätsvorstellungen an, bevor abschließend Folgerungen für die Archivierung und dadurch mögliche Revision dieser Quellen gezogen werden.

Die Musealisierung des Zeitzeugen

Der Erfolg des musealen Zeitzeugen ist eng mit der Etablierung der Oral History in den Geschichtswissenschaften verwoben, da sie einen wesentlichen Grundstein für die gegenwärtig so präsenze Einbindung individueller Erinnerungen in die öffentliche Geschichtsvermittlung legte. Lebensgeschichtliche Interviews galten in den Geschichtswissenschaften vor der Etablierung der Oral History in den 1980er Jahren mehr als ergänzende denn als eigenständige Quellen. Hier zeigte sich in besonderer Weise die Schriftgebundenheit der Historiographie, der mündliche Quellen zu stark durch sub-

(Hg.), *Museumskunde: Alle Welt im Museum? Museen in der pluralen Gesellschaft*, 77. 2012, H. 2, S. 7–12.

⁵ Deutscher Museumsbund e.V., *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit*, Berlin 2015, S. 18f.

jektive Deutungsweisen bestimmt und von komplexen Erinnerungsprozessen überlagert schienen.⁶ Diese Praxis veränderte sich allmählich ab den späten 1970er Jahren⁷ mit den ersten Oral History-Projekten, die sich in Deutschland vor allem der Aufarbeitung der (regionalen) Wirkungs- und Erfahrungsgeschichte des Nationalsozialismus und später auch der DDR-Geschichte⁸ widmeten. Diese ersten Projekte – allen voran ›Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960‹ (LUSIR)⁹ – prägten maßgeblich die Theorie und Praxis der deutschen Oral History.

Einen wesentlichen Impuls gaben überdies Gedenkstätten und Geschichtswerkstätten, die sich der Regionalgeschichte ebenfalls durch individuelle Erinnerungserzählungen näherten.¹⁰ Diese ersten Projekte verband die Idee einer demokratischen Geschichtsschreibung im Sinne einer ›Geschichte von unten‹. Damit prägten Zeitzeugen-Erzählungen zunächst als ›Gegengeschichten‹ das Verständnis der Oral History und Zeitzeugenschaft, indem primär jene Personengruppen befragt wurden, deren Perspektiven und Narrative in der Geschichtsschreibung bis dato eher unberücksichtigt geblieben waren.¹¹ Heute ist die Oral History als Methode und wissenschaftliche Diszi-

6 Vgl. Alexander von Plato, Oral History und Biografie-Forschung als ›Verhaltens- und Erfahrungsgeschichte‹: Eine wissenschaftsgeschichtliche Skizze, in: Mitteilungen des Instituts für soziale Bewegungen, 45. 2011, S. 37–49, hier S. 37; siehe zur Debatte der 1980er Jahre: Hans-Ulrich Wehler, Königsweg zu neuen Ufern oder Irrgarten der Illusionen? Die westdeutsche Alltagsgeschichte, in: Franz-J. Brüggemeier/Jürgen Kocka (Hg.), ›Geschichte von unten – Geschichte von innen‹. Kontroversen um die Alltagsgeschichte, Hagen 1985, S. 17–47.

7 Ihren Ursprung findet die (west)deutsche Oral History als neue Forschungsmethode in den Vereinigten Staaten und in Großbritannien. Siehe hierzu Louis M. Starr, Oral History in den USA. Probleme und Perspektiven, in: Lutz Niethammer (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ›Oral History‹, Frankfurt a.M. 1980, S. 27–54; Raphael Samuel, Oral History in Großbritannien, in: ebd., S. 55–73.

8 Vgl. Alexander von Plato/Lutz Niethammer/Dorothee Wierling, Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. 30 biografische Eröffnungen, Berlin 1991.

9 Für mehr Informationen zum Projekt ›Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960‹ (LUSIR) siehe Lutz Niethammer, ›Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll.‹ Faschismus-Erfahrung im Ruhrgebiet, Berlin/Bonn 1983; ders., ›Hinterher weiß man, daß es richtig ist, daß es schiefgegangen ist.‹ Nachkriegserfahrungen im Ruhrgebiet, Berlin/Bonn 1983; ders./Alexander von Plato (Hg.), ›Wir kriegen jetzt andere Zeiten.‹ Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern, Berlin/Bonn 1985; Anm.: Als eines der ersten Oral History-Projekte hierzu ist noch ergänzend zu nennen: Martin Broszat u.a., Bayern in der NS-Zeit, 5 Bde., München 1977.

10 Vgl. Hannes Heer/Volker Ulrich, Geschichte entdecken. Erfahrungen und Projekte der neuen Geschichtsbewegung, Reinbek 1987; Sven Lindquist, Grabe wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte, Bonn 1989.

11 Vgl. Christian Ernst/Peter Paul Schwarz, Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien eines (zeit-)geschichtskulturellen Paradigmas in Kontexten von ›NS-Vergangen-

plin weitgehend etabliert. Dank zahlreicher Publikationen, Projekte und Vernetzungsinitiativen besteht gegenwärtig ein reger Diskurs zur Theorie und Praxis der Oral History, was wiederum zu einer fortschreitenden Schärfung der methodischen Zugänge sowie zu einer weiteren Diversifizierung der Themenfelder führt.¹² Nach Andresen u.a. sollten auch »die auf facettenreichen Erfahrungen basierenden Erzählungen von Migrantinnen und Migranten [...] in einer Einwanderungsgesellschaft mehr als bisher untersucht werden.«¹³ Seitens der Oral History besteht gegenwärtig durchaus das Interesse an einer stärkeren Aufarbeitung dieses Themenfeldes. Zugleich werden in Museen – im Zuge der bereits länger bestehenden Aufmerksamkeit, die dem Thema zukommt – lebensgeschichtliche Erinnerungsquellen zur Wahrnehmungs- und Erinnerungsgeschichte der Migration (auch als Querschnittsthema) produziert, jedoch im musealen Kontext vornehmlich nur ausstellungsbzw. themenzentriert ausgewertet. Hier könnten und sollten mögliche Synergieeffekte genutzt werden.

Inzwischen hat die Figur des Zeitzeugen viele Gesichter.¹⁴ Ihre Diversifizierung schlägt sich gegenwärtig am deutlichsten in ihrer Medialisierung und Musealisierung nieder. Beide Entwicklungen sind vor allem vor dem Hintergrund neuer Technologien und damit einhergehender Präsentationsmöglichkeiten zu verstehen. Bis heute hat die mediale Präsenz lebensgeschichtlicher Erinnerungserzählungen, allen voran in historischen Filmdokumentationen¹⁵, derart zugenommen, dass bereits, so Maubach, von einer »medialen Vernutzung«¹⁶ des Zeitzeugen gesprochen werden kann.¹⁷ Dies

heitsbewältigung« und »DDR-Aufarbeitung«, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, 25. 2012, H. 1, S. 25–49.

12 Zu nennen sind hier beispielsweise die »Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalyse« (BIOS) des Instituts für Geschichte und Biographie der Fernuniversität Hagen und das gleichnamige Institut. Eine internationale Vernetzung erfuhr die Oral History in der 1996 gegründeten »International Oral History Association« (IOHA), <http://www.iohanet.org/>.

13 Knud Andresen/Linde Apel/Kirsten Heinsohn, Es gilt das gesprochene Wort. Oral History und Zeitgeschichte, in: dies. (Hg.), Es gilt das gesprochene Wort. Oral History und Zeitgeschichte, Göttingen 2015, S. 7–22, hier S. 22; vgl. Inge Marszolek/Stefan Mörchen, Von der Medialisierung zur Musealisierung. Transformationen der Figur des Zeitzeugen, in: dies., Museum und Zeitzeugenschaft (Werkstatt Geschichte, 62. 2013), S. 7–17.

14 Für einen umfassenden historischen Überblick zum Konzept des Zeitzeugen siehe Martin Sabrow/Norbert Frei (Hg.), Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012.

15 Von besonderer Bedeutung ist hier der Dokumentarfilm »Shoah« von Claude Lanzmann (1985), der sich vorwiegend auf die Aussagen von Zeitzeugen beschränkte. Heute prägen darüber hinaus vor allem die Geschichtsdokumentationen von Guido Knopp das Bild des Zeitzeugen in der Gegenwart. Siehe hierzu auch: »Gedächtnis der Nation«, <http://www.gedaechtnis-der-nation.de/> (30.10.2015).

16 Franka Maubach, Freie Erinnerung und mitlaufende Quellenkritik. Zur Ambivalenz der Interviewmethoden in der westdeutschen Oral History um 1980, in: BIOS, 26. 2013, H. 1, S. 28–52, hier S. 29.

führt u.a. zu einem deutlich medial geprägten Verständnis des Zeitzeugen-Begriffs im alltäglichen Sprachgebrauch und öffentlich vermittelten Geschichtsbild.¹⁸ Diese medial inszenierte Figur ist jedoch vom klassischen Zeitzeugen der Oral History zu unterscheiden, da sie diesem gegenüber hinsichtlich ihrer methodischen Differenzierung oftmals zurückbleibt.¹⁹ Besonders deutlich zeigt sich dies beispielsweise in der Problematik der medialen Interviewpräsentation als »regieentsprechend zusammengeschnittenes Fragment«²⁰, welches vornehmlich dazu dient, eine zuvor bestimmte Gesamterzählung zu stützen.

Die museale Einbindung von Zeitzeugen ist ein Resultat der sogenannten ›New Museology‹²¹ – und damit der Selbsthinterfragung musealer Repräsentationen und der Öffnung der Museen für alle. Diese Entwicklung führte seit Mitte der 1980er Jahre zu einer selbstreflexiven Wende, in deren Verlauf verstärkt Fragen über die gesellschaftliche Funktion von Museen und Mechanismen hegemonialer Repräsentation diskutiert wurden. Von da sollten neue Sichtweisen und Perspektiven aufgenommen werden, um festgefahrene Geschichtsbilder durch neue, multiperspektive und damit nicht autoritäre Setzungen abzulösen.²² Die Musealisierung des Zeitzeugen ist, wie Baur es nennt, ein »Produkt dieser Strömung«.²³ Hier bestehen deutliche Parallelen zu den Intentionen der Oral History: Denn sowohl die Musealisierung des Zeitzeugen, im Sinne der Vertreter der ›New Museology‹, als auch die Idee einer ›Geschichte von unten‹ forderten in ihrem Kern eine Demokratisierung der Geschichtsschreibung und -erzählung. Inwiefern sich diesem Ziel durch die museale Produktion und Repräsentation lebensgeschichtlicher Erinnerungsquellen in Migrationsausstellungen angenähert werden kann, soll im Folgenden dargestellt werden.

17 Neben dem medialen Einsatz des Zeitzeugen im Sinne des ›Histotainment‹ wächst gegenwärtig auch die Anzahl wissenschaftlich motivierter Online-Plattformen, die mit Zeitzeugen-Quellen arbeiten, beispielsweise das ›Visual History Archive‹ der Shoah Foundation, <https://sfi.usc.edu/vha>; ›Zwangsarbeit 1939–1945‹ der Stiftung Erinnerung, Verantwortung und Zukunft, <http://www.zwangsarbeit-archiv.de/>.

18 Vgl. Martin Sabrow, Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten, in: Sabrow/Frei (Hg.), Die Geburt des Zeitzeugen, S. 13–32, hier S. 13.

19 Vgl. Andresen/Apel/Heinsohn, Es gilt das gesprochene Wort, S. 14.

20 Maubach, Freie Erinnerung und mitlaufende Quellenkritik, S. 29.

21 Vgl. Peter Vergo, The New Museology, London 1989.

22 Vgl. Joachim Baur, Die Musealisierung der Migration: Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009, S. 53f.

23 Ebd.

Multiperspektivität und Vielstimmigkeit in der musealen Praxis zu Migration und kultureller Vielfalt

Wie kann eine demokratische Geschichtsschreibung im Museum gelingen? Wessen persönliche Narrative kommen bisher zum Tragen? Vorwiegend sind es heute die Migranten oder ihre Nachfahren, die im Museum legitimiert zu sein scheinen, über Migration zu sprechen.²⁴ Nur selten trifft man beispielsweise auf persönliche Erinnerungen und Narrative aus der Aufnahmegesellschaft.²⁵ Dies mag auf den ersten Blick sinnvoll erscheinen, wenn es darum geht, dominante Geschichtsbilder ›von unten‹ her zu hinterfragen und neue, zuvor unberücksichtigte Perspektiven einzubinden. Zudem kann die Erfahrung der Einwanderung nach Deutschland – und damit zugleich die der Auswanderung aus dem Ursprungsland – sowie die Eindrücke aus dem alltäglichen Leben ›nach der Migration‹ nur durch diejenigen geschildert werden, die sie selbst erlebt haben. Dabei muss beachtet werden, dass auch ihre Narrative keine homogene ›Migrationserzählung‹ bilden und einzelne Perspektiven nicht zwangsläufig auch repräsentativ für bestimmte Herkunftsgruppen sein müssen. Ihre Erlebnisse und Deutungsweisen sind gleichsam durch ein bestimmtes Milieu, eine bestimmte Klasse oder eine politische Einstellung etc. geprägt, für die sie ebenfalls als Interviewpartner sprechen können. Umgekehrt betrachtet kann auch ein ›Blick von außen‹, z.B. durch Interviewpartner ohne sogenannten ›Migrationshintergrund‹, neue Perspektiven auf die Migrationsgeschichte(n) eröffnen und Fragestellungen generieren – gerade in Hinblick auf eine multiperspektive Wahrnehmungsgeschichte. Anders ausgedrückt: Migration findet in der gesamten Gesellschaft statt. Multiperspektive und/oder vielstimmige Erzählungen²⁶ könnten hier einen hilfreichen Ansatz bilden, um sich dem Thema offen zu nähern, Migration als vielschichtiges und idealerweise gesamtgesellschaftli-

24 Hierzu gibt es durchaus alternative Ansätze, wie z.B. in der Ausstellung ›ortsgespräche. stadt – migration – geschichte‹, die 2012 im Kreuzberg Museum in Berlin zu sehen war. Sie richtete ihr Augenmerk auf ein gemeinsames Erinnern im urbanen Raum von Kreuzberg und Friedrichshain, zwei maßgeblich durch Zuwanderung geprägte Stadtteile. Auch die Ausstellungsbesucher konnten Erinnerungen und ›Ortsgeschichten‹ fortlaufend ergänzen.

25 Ein positives Beispiel fand sich in der Ausstellung ›Glückauf und Uğur ola – Türkische Kumpel zwischen Zonguldak und Ruhrgebiet‹ im Deutschen Bergbau-Museum Bochum (DBM), die den Blick sowohl auf die Erinnerungen türkischer als auch deutscher Bergleute im Ruhrgebiet richtete (31.10.2014–12.4.2015).

26 Während Multiperspektivität in diesem Beitrag die Aufführung unterschiedlicher Personengruppen (z.B. hinsichtlich Geschlecht, Klasse, Milieu oder Herkunft) meint, steht Vielstimmigkeit für die Aufführung unterschiedlicher Narrative, sprich Perspektiven und Deutungsweisen.

ches Phänomen abzubilden, Mechanismen des ›Othering‹²⁷ und der Exotisierung abzumildern und den Blick für neue Themenfelder und Fragestellungen zu öffnen. Was bedeutet das für die Museumspraxis?

Ob im Zuge einer lebensgeschichtlich orientierten Migrationsausstellung nun auf bereits bestehendes Material mündlich erzählter Geschichte zurückgegriffen²⁸ oder eigens neues Quellenmaterial generiert wird – in beiden Fällen können bereits in dieser frühen Phase der Ausstellungskonzeption Grundsteine für eine größtmögliche Multiperspektivität und Vielstimmigkeit gelegt werden. Denn nicht selten werden die Interviewpartner »ja gerade unter dem Gesichtspunkt ausgewählt und angesprochen [...], welche Rolle sie ausfüllen können«. ²⁹ Übertragen auf Migrationsausstellungen bedeutet dies, dass Migranten vor allem als Migranten ausgewählt, befragt und dadurch gleichsam auf diese Rolle und die damit verbundene Perspektive reduziert werden. Wierling spricht, passend hierzu, von der ›Macht des Drehbuchs‹: Einerseits werden Interviewpartner nach bestimmten Kategorien bzw. ›Drehbüchern‹ ausgewählt, andererseits verstärkt sich dadurch die ›Macht des Drehbuchs‹, indem hiermit zwangsläufig Erwartungen an den öffentlichen Zeitzeugen herangetragen werden, die dieser wiederum in seinem Narrativ zu erfüllen versucht.³⁰ Für die konkrete Ausstellungspraxis bedeutet dies zum einen, dass sich die Perspektive der Zugewanderten und ihrer Nachfahren nicht nur auf ihre Migrationserfahrungen reduzieren lässt. Entsprechend sollten ihre individuellen Erfahrungen und Deutungsweisen auch Einzug in jene Ausstellungsthemen finden, die sich nicht schwerpunktmäßig um das Themenfeld Migration und kulturelle Vielfalt drehen.

Die ›Macht des Drehbuchs‹ lässt sich nicht nur auf die Auswahl der Interviewquellen beziehen, sondern wirkt auch in die Inhalte der Interviews

27 ›Othering‹ ist ein Differenzierungskonzept zwischen einer Eigen- und einer Fremdgruppe nach diversen Unterscheidungskriterien, wie z.B. nach Herkunft und/oder religiöser Zugehörigkeit. Im Deutschen lassen sich zwei Übersetzungen finden: ›Veränderung‹, vgl. Julia Reuter, Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit (Gender and Body: Studies on Materiality and Enactment of Social Reality), in: Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research, 13. 2012, H. 2, Art. 6; eine geläufigere Form lautet ›Fremd-Machung‹, vgl. Jochen Dreher/Peter Stegmaier (Hg.), Zur Unüberwindbarkeit kultureller Differenz. Grundlagentheoretische Reflexionen, Bielefeld 2007, S. 117.

28 Dies würde einer Handlungsempfehlung von Wierling entsprechen, die zunächst eine Zeitgeschichte ohne (neue) Zeitzeugen fordert und sich stattdessen für eine Ausschöpfung und Auswertung bereits bestehender Quellen ausspricht; vgl. Wierling, Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen, S. 28–36.

29 Ebd., S. 32.

30 Vgl. ebd.; Wierling orientiert sich dabei am US-amerikanischen Kulturwissenschaftler Anthony Appiah, der den Begriff geprägt hat; vgl. Anthony Appiah, Identity, Authenticity, Survival. Multicultural Societies and Social Reproduction, in: Amy Gutman (Hg.), Multiculturalism, Princeton 2014, S. 149–163.

mit ein. Stephan stellt – ähnlich zu Wierling – fest, dass die Erzählungen der Zeitzeugen immer auch von der Fragestellung des zu erforschenden Projektes (bzw. der Ausstellung) beeinflusst werden, selbst wenn den Interviewpartnern keine Fragen vorgegeben und sie ihre Erzählung zunächst, z.B. im Rahmen eines offen-narrativen Gesprächsteils, selbst gliedern können. Denn bereits dadurch, »dass die Zeitzeugen vor dem Gespräch über das Projekt und seine Ziele informiert werden, in dessen Zusammenhang ihre Geschichte von Interesse ist, sehen sie sich mit einer bestimmten Erwartungshaltung des Interviewers konfrontiert.«³¹

Ein offenes Vorgehen kann bei der Zusammenstellung des Interviewpools einen Weg bilden, im Entstehen begriffene Abgrenzungsmechanismen aufzulösen. Neben der bereits aufgeführten Multiperspektivität kann sich diesem Ziel auch durch eine Vielstimmigkeit der Narrative genähert werden, die in der Regel jedoch erst nach Durchführung und Auswertung des Interviews als solche auszumachen ist. Bezogen auf den Fall von Migrationsausstellungen kann das beispielsweise bedeuten, Erfolgs- wie auch Misserfolgsgeschichten einzubinden. Förderlich hierfür ist auch ein ergebnisoffenes Vorgehen der Interviewer, welches sowohl im Zuge eines Interviews wie auch im Rahmen der Auswertung bis dato gültige Typisierungen und Vorannahmen hinterfragt und offen für Widerspruchserfahrungen³² ist.

Diese genannten Aspekte sind in der Produktion öffentlicher Erinnerung zu bedenken, um einer wiederholten Beglaubigung bereits etablierter Motive und Narrative entgegenzuwirken, sodass neue Inhalte generiert und alternative Sichtweisen eingebracht werden, anstatt die Dichotomie zwischen dem ›Eigenen‹ und dem ›Fremden‹ immer wieder neu zu generieren und weiter zu tradieren.³³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die lebensgeschichtlichen Narrative in Ausstellungen nie allein durch die Zeitzeugen geprägt sind. Sowohl durch die Auswahl der Interviewpartner als auch durch die Art der musea-

31 Anke Stephan, *Erinnertes Leben. Autobiographien, Memoiren und Oral-History-Interviews als historische Quellen* (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropa, Bd. 13), München 2005, S. 17.

32 Tritt dieser Fall ein, spricht man in der Oral History auch vom sogenannten ›Enttypisierungsschock‹; vgl. Lutz Niethammer, *Fragen – Antworten – Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zu Oral History*, in: ders./von Plato (Hg.), ›Wir kriegen jetzt andere Zeiten‹, S. 392–445.

33 Mit der Einbindung der Lebensgeschichten von Zuwanderern möchten Museen u.a. Migranten und ihre Nachfahren erreichen, die Themen Migration und kulturelle Vielfalt in die museale Arbeit implementieren und damit die ›globale Community‹ mit einbeziehen. So bezeichnen Miera und Bluche alle Personen im Einzugsbereich eines stadtgeschichtlichen Museums. Vgl. Frauke Miera/Lorraine Bluche, *Stadt(teil)museen und ihre globale Community*, in: *Museumskunde. Alle Welt im Museum? Museen in der pluralen Gesellschaft*, 77. 2012, H. 2, S. 60–64, hier S. 61.

len Repräsentation der Lebensgeschichten seitens der Ausstellungsmacher, kann die Stimme der Zeitzeugen eine neue Interpretation erfahren. Dieser Gedanke bezieht sich auf alle Phasen einer Ausstellungsproduktion von der Konzeption über die Interviewproduktion hin zur Auswertung und Vermittlung. Eine vielschichtige Zusammen- und Gegenüberstellung unterschiedlicher Narrative würde zudem einem von Baur geforderten Sichtwechsel entsprechen, kontrastierende Perspektiven stärker in die museale Repräsentation einzubinden, das Museum als ein dynamisches Feld der Auseinandersetzung zu betrachten.³⁴

Im Folgenden wird darauf aufbauend ein Blick auf die partizipative Generierung der Interviewquellen geworfen und die hiermit einhergehenden Chancen und Risiken werden beleuchtet. Während es bislang vorwiegend um die formale und inhaltliche Zusammenstellung der Interviewquellen ging, soll also im Folgenden die konkrete Durchführung der Interviews im Fokus stehen.

Zur Produktion von Interviewquellen im Museumskontext

Vor allem für regional- und stadthistorische Museen bilden partizipative Ansätze eine Möglichkeit, Menschen und Communities aus der Umgebung in die museale Arbeit einzubringen, die Bindung an das Museum zu stärken und die kulturelle Teilhabe zu fördern. Die Arbeit mit Zeitzeugen ermöglicht dies primär im Zuge der partizipativen Produktion lebensgeschichtlicher Erinnerungsquellen. Hiermit sind jedoch Fallstricke verbunden. Jede Interviewsituation ist zahlreichen Einflussfaktoren unterworfen, die sich wiederum auf das Ergebnis, die Inhalte und Narrative auswirken können. So problematisiert Wierling den Einfluss des Wissens um die potenzielle Reichweite des Gesagten auf den Interviewpartner, wenn es für öffentliche (wie z.B. museale) Zwecke genutzt werden soll.³⁵ Dies kann Inhalt und Art der Erzählung beeinflussen, indem tendenziell eher (retrospektiv) Erfolgsgeschichten präsentiert werden. In einem derart öffentlichen Kontext käme es, so Wierling, nur selten zum Durchbruch von Erinnerungssegmenten, die nicht in das dominante ›Drehbuch‹ passen.³⁶ Im Kern geht es hier somit um folgende Frage: Inwieweit beeinflussen Ausstellungskontext und Interviewer wie auch Ausstellungsmacher die Erzählung der Zeitzeugen?

Die Prägung des Zeitzeugen-Begriffs durch den medialisierten Zeitzeugen, wie er z.B. in historischen TV-Dokumentationen zu sehen ist, spiegelt sich in der Szenographie von Ausstellungen. Lebensgeschichten, persönliche

³⁴ Baur, *Geschichtspolitik und Musealisierung*, S. 465.

³⁵ Wierling, *Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen*, S. 34.

³⁶ Ebd.

Perspektiven und individuelle Narrative werden vorwiegend – wenn auch nicht ausschließlich – in Auszügen als Hör- oder Videostation präsentiert. Der musealisierte Zeitzeuge ist sodann meist zugleich ein medialisierter Zeitzeuge. Folglich sind auch die Ausstellungsbesucher sowohl hinsichtlich der Erzählart der Zeitzeugen als auch hinsichtlich der Bildästhetik in Videostationen durch bestimmte, medial beeinflusste Seh- und Hörgewohnheiten geprägt. Anders als in klassischen Oral History-Projekten, die zunächst nicht zwangsläufig eine mediale oder museal-mediale Vermittlung des Materials anstreben, beziehen museale Oral History-Projekte die letztendliche Präsentation sowohl auf inhaltlicher wie auch auf ästhetischer Ebene tendenziell mit ein. Lebensgeschichtlich-narrative Interviews, wie sie in der Oral History produziert werden und die darauf ausgerichtet sind, viel Zeit und thematischen Freiraum mitzubringen, können diese Ansprüche oftmals nicht erfüllen, ohne den Erzähl- oder Erinnerungsfluss zu stören: Denn nicht immer wird der Zeitzeuge seine Erinnerungen klar und in sich geschlossen erzählen. Oft wird er vielmehr assoziativ und asynchron von einer Erinnerung zur nächsten wandern, Erzählungen und Inhalte unterbrechen, um sie erst später wieder aufzugreifen. Während diese von äußeren Einflüssen zunächst möglichst unbelastete Erzählweise im Sinne der Oral History durchaus wünschenswert ist, geht sie für die museale Arbeit mit Schwierigkeiten einher, insbesondere dann, wenn die Originalquelle Einzug in die Ausstellung finden soll. An diesem Punkt zeigt sich ein Spannungsverhältnis zwischen inhaltlichen und ästhetischen Ansprüchen.

Damit geht auch die Frage einher, welche Rolle die individuellen Narrative der Interviewpartner im Gesamtkonzept der Ausstellung spielen. Werden erst konkrete Fragestellungen der Ausstellung konzipiert, um daraufhin nach passenden Interviewpartnern zu suchen und das Interview entsprechend darauf zu fokussieren? Oder sollte nicht ein offenes Vorgehen bevorzugt werden, indem durch eine multiperspektivische bzw. vielstimmige Zusammensetzung des Zeitzeugen-Pools und eine offen-narrative Interviewführung Quellen generiert werden, deren Auswertung erst deutlich werden lässt, welche Themen und Narrative bei den jeweiligen Zeitzeugen überhaupt zum Tragen kommen?

Für die praktische Interviewführung bedeutet dies, dass, selbst wenn sich die Ausstellungsfragen auf spezielle Themen richten sollen (beispielsweise Migrationserfahrungen), eine offen-narrative und lebensgeschichtliche Interviewführung wichtig erscheint. Zum einen können nur so bestimmte Zusammenhänge erfasst werden. Zum anderen kommen erst durch eine derart offen gehaltene Vorgehensweise Erinnerungsgeschichten zur Geltung, die nicht dem ›Drehbuch‹ folgen.³⁷ Bezogen auf Migrationsausstellungen könnte

37 Vgl. Wierling, *Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen*, S. 34.

dies zu Narrativen führen, die festgefahrene Bilder bzw. Drehbücher und Mechanismen des Othering potenziell durch neue Perspektiven und Fragestellungen ersetzen können.

Museen können mittels Partizipation durch Oral History als Kontaktzonen³⁸ fungieren, indem sie neue Personengruppen einbeziehen, Dialoge eröffnen und neue Perspektiven zur Diskussion stellen. Im Falle migrationshistorischer Ausstellungen kann Oral History im Museum dazu führen, neue Besuchergruppen zu gewinnen und neue Communities für sich zu erschließen. Indem Quellen mündlicher Erinnerungserzählungen unter Mitwirkung des lokalen Museumsumfeldes generiert werden, kann die Arbeit mit den Communities konkret angesetzt und nachhaltig gestärkt werden. Damit geht auch eine politische Dimension einher – gerade wenn es sich dabei um potenzielle Besucher mit ›Migrationshintergrund‹ handelt. Denn wenn den Zuwanderern und ihren Nachfahren Raum gegeben wird, ihre Geschichte(n) im Rahmen von historischen Ausstellungsprojekten zu präsentieren, kann ihnen damit indirekt vermittelt werden, dass ihre individuellen Erfahrungen Teil einer gemeinsamen Geschichte sind. Das Einbetten ihrer Narrative in die museale Geschichtsdarstellung impliziert eine gesellschaftliche und politische Anerkennung.³⁹

Authentizitätsinszenierungen des Zeitzeugen

Museen stehen vor der Herausforderung, zugleich Wissensvermittler wie auch ›Erlebnisort‹ zu sein.⁴⁰ Auch bei den Besuchern, die längst von medialen Sehgewohnheiten geprägt sind, richten sich neue Erwartungen an das Museum, welches nicht nur lehren, sondern auch unterhalten soll. Mit der musealen Präsentation von Zeitzeugen-Aussagen geht immer auch eine auratische Aufladung und Authentizitätsinszenierung einher. Die individuelle Zeugenchaft suggeriert hier einen »unmittelbaren Kontakt mit der Geschichte«.⁴¹ Dieser Effekt ist bei der unmittelbar-persönlichen Rolle des Zeitzeugen – wie

38 James Clifford definiert das Museum als Kontaktzone (Contact Zone). Darunter fasst er im Kern eine Öffnung der Museen zu alternativen Perspektiven und Interpretationen; vgl. James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: ders., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 188–219.

39 Mehr zur Anerkennungsfrage siehe: Nancy Fraser, *Soziale Gerechtigkeit in der Wissensgesellschaft. Umverteilung, Anerkennung und Teilhabe*, Berlin 2002, <http://www.wissensgesellschaft.org/themen/orientierung/gerechtigkeit.pdf> (26.7.2014); Paul Mecheril, *Anerkennung des Anderen als Leitperspektive interkultureller Pädagogik? Perspektiven und Paradoxien*, 2001, http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/22.pdf (26.7.2014)

40 Vgl. Hannah Bröckers, *Der Museumsbesuch als Event: Museen in der Erlebnisgesellschaft* (Institut für Museumsforschung, Mitteilungen und Berichte, Nr. 37), Berlin 2007, S. 9.

41 Wierling, *Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen*, S. 30.

sie z.B. durch den ›moralischen Zeugen‹⁴² des Nationalsozialismus (oder anderer Themen), im persönlichen (und zunehmend doch auch digitalen) Kontakt mit Schulklassen erfüllt wird – stärker ausgeprägt als beim mittelbar-medialen Zeitzeugen musealer Ausstellungen. Doch auch hiermit besteht die Gefahr, dass es weniger darum geht, »was er [der Zeitzeuge] sagt, sondern wie er es erzählt und vor allem anderen, dass er da war, dass seiner Person noch der Geruch der Zeit anhaftet, aus der er kommt«.⁴³

Während damit einerseits die Gefahr verbunden ist, Zeitzeugen in musealen Ausstellungen auf ihre auratische Wirkung und inhaltlich auf ihre illustrative Ausschmückung zu beschränken, kann der Eindruck von Authentizität dazu führen, dass das Erzählte mehr als Wahrheit denn als subjektive Reproduktion und Deutung von Erfahrung angesehen wird.

Kuratoren sehen sich damit mit unterschiedlichen Anforderungen konfrontiert, die es sowohl bei der Produktion wie auch bei der musealen Einbindung von Zeitzeugenerzählungen in Balance zu halten gilt: Denn diese sollen einerseits eine objektive Wahrheit in sich tragen, andererseits aber emotional zugänglich von authentischer – da selbst erlebter – Erfahrung durchtränkt sein.

Zur Archivierung von Zeitzeugen-Projekten

Bereits zu Beginn wurde die Frage aufgeworfen, wie sich die Ausstellungsmacher sowohl theoretisch als auch praktisch einer möglichst demokratischen Geschichtsschreibung durch die museale Geschichtsrepräsentation annähern können. Die hierzu notwendigen Praktiken gehen nicht nur mit der Ausstellungskonzeption und -gestaltung einher, sondern lassen sich auf die Archivierung ausweiten.

Gegenwärtig existiert eine nur schwer zu beziffernde Fülle an musealen Oral History-Projekten. In vielen Fällen fehlt es den betreffenden Museen an den notwendigen Strukturen wie auch den finanziellen Mitteln, um für eine hinreichende Langzeitarchivierung ihres erhobenen Quellenmaterials sorgen zu können. Es fehlt oft bereits an lokalen Möglichkeiten zur Recherche vergangener Oral History-Projekte, ganz zu schweigen von einer zentralen Anlaufstelle, die sie für eine wissenschaftliche Zweitauswertung oder museale Zweitnutzung zentral recherchierbar macht.⁴⁴ Dies bedeutet im Umkehr-

⁴² Vgl. Aleida Assmann, Vier Grundtypen der Zeugenschaft, in: Fritz Bauer Institut/Michael Elm/Gottfried Kößler (Hg.), Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung, Frankfurt a. M./New York 2007, S. 33–51.

⁴³ Wierling, Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen, S. 30.

⁴⁴ Diese Möglichkeiten werden durchaus durch wissenschaftliche oder museale Einzelprojekte ins Leben gerufen. Das LWL-Industriemuseum ist beispielsweise aktuell bestrebt, seine im Zuge von Ausstellungsprojekten generierten Interviewquellen dauerhaft zu archivie-

schluss, dass die Vielzahl mündlicher Erinnerungsquellen aus dem Museumskontext nicht in ihrem ganzen Potenzial ausgewertet und ausgeschöpft werden kann. Zwangsläufig befragen Museumshäuser ihre Oral History-Quellen vorwiegend vor dem Hintergrund spezifischer Fragestellungen, die aus den jeweiligen Ausstellungsthemen heraus entstehen. Dabei können Projekte, die eine Zweitauswertung bereits bestehenden Materials einschließen, das Quellenmaterial auf neue Themen und Fragestellungen hin überprüfen und dadurch, in unserem Fall, auch neue Perspektiven auf die Alltags- und Erinnerungsgeschichte der Migration, z.B. als Querschnittsthema, werfen. Überspitzt ließe sich schlussfolgern, dass »die mediale Präsenz der vielen Zeitzeugen-Projekte nicht unbedingt zu einem Gewinn an kritischem Wissen über die Vergangenheit [führt]«. ⁴⁵ Wierling geht einen Schritt weiter, indem sie eine Zeitgeschichte ohne [neue] Zeitzeugen fordert und sich stattdessen für eine Ausschöpfung und Auswertung bereits bestehender Quellen ausspricht. ⁴⁶ Die Vielschichtigkeit lebensgeschichtlicher Narrative kann nur dann ausgeschöpft werden, wenn »es Orte gibt, an denen diese neu entstandenen Quellen archiviert und für die wissenschaftliche Nutzung zugänglich gemacht werden können«. ⁴⁷ Von derartigen Synergieeffekten könnten museale und wissenschaftliche Projekte gleichsam profitieren.

Gerade vor diesem Hintergrund wird nochmals deutlich, dass es hierzu wichtig wäre, lebensgeschichtliche Erinnerungsquellen im Kontext von Ausstellungsprojekten nach möglichst einheitlichen Standards zu produzieren und diese Produktionsphasen auch zu dokumentieren. Denn erst hierdurch kann einer möglichen Zweitauswertung und Zweitnutzung des Interviewmaterials eine gute Ausgangslage geboten werden.

Schlussbemerkungen

Bereits seit den 1980er Jahren lässt sich auch auf internationaler Ebene ein Trend beobachten, Migration zum Gegenstand historischer Ausstellungen und Museen zu machen. ⁴⁸ Museumshäuser wie auch Dauer- und Sonderausstellungen, die sich schwerpunktmäßig den Themen Migration und kulturelle Vielfalt widmen, stellen innerhalb der Museumslandschaft Sonderfälle dar,

ren, darunter auch zahlreiche Perspektiven auf die regionale Migrationsgeschichte. Vgl. hierzu Dagmar Kift/Olaf Schmidt-Rutsch, *Industriearbeit, Migration und Digitalisierung. Das biografische Archiv des LWL-Industriemuseums* (Forum Geschichtskultur Ruhr, Bd. 1), Essen 2015, S. 37–39.

⁴⁵ Andresen/Apel/Heinsohn (Hg.), *Es gilt das gesprochene Wort*, S. 14.

⁴⁶ Vgl. Wierling, *Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen*, S. 28–36.

⁴⁷ Andresen/Apel/Heinsohn (Hg.), *Es gilt das gesprochene Wort*, S. 14.

⁴⁸ Vgl. J. Olaf Kleist, *Narrative eines Einwanderungslandes: Zeugen der Migration in australischen Museen*, in: Marszolek/Mörchen (Hg.), *Museum und Zeitzeugenschaft*, S. 59–75, hier S. 59.

die mit speziellen Herausforderungen verbunden sind. Diese sind in ihrem Kern darauf zurückzuführen, dass sich Migrationsmuseen wie auch Migrationsausstellungen immer in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Transnationalen und Nationalen befinden: Diese Spannung kann, nach Kleist, überbrückt werden, wenn der Fokus in der Museumspraxis auf individuelle Migrationsgeschichten und persönliche Perspektiven der Akteure gelegt wird.⁴⁹

Während die Oral History eine Demokratisierung der Geschichtsschreibung durch eine ›Geschichte von unten‹, mittels Einbettung bis dato ungehörter Stimmen und Perspektiven, zu erreichen suchte, wird im Falle von Migrationsausstellungen deutlich, dass der Transfer dieser Idee in die Museumspraxis, im Sinne einer Fokussierung auf die Darstellung der ›Migrantenstimmen‹, mit Schwierigkeiten einhergeht, die jedoch durch ein offenes Vorgehen und die Einbindung multiperspektivischer oder vielstimmiger Narrative umgangen werden können. Die Eingliederung solcher Perspektiven in die Ausstellungsnarrative hat hierbei das Potenzial, die Fokussierung auf etwa nationale oder ethnische Kategorien aufzubrechen und in ein gemeinsames Bewusstsein kollektiver Erinnerung in der (Post)Migration⁵⁰ zu münden. Damit wären die Narrative und Erinnerungen der Migranten und ihrer Nachfahren als Teil einer eigenen »und zugleich als Teil der deutschen Kultur in den Museen wieder[zu]finden«.⁵¹ Die Einbindung von Lebensgeschichten in die museale Geschichtsdarstellung bedeutet immer zugleich auch einen Transfer vom kommunikativen Gedächtnis in das kulturelle Gedächtnis. Museen gestalten die Erinnerungskultur(en) damit maßgeblich mit.

49 Ebd.

50 Mit Postmigration sind hier Stimmen und Erfahrungen in der Migration bzw. die Phase, welche nach der Emigration ansetzt, gemeint. Siehe Erol Yıldız, Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit, in: ders./Marc Hill (Hg.), Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft, Bielefeld 2015, S. 19–36, hier S. 23.

51 Nadine Emmerich, Museen öffnen sich für Migranten, Berlin 2008, <http://www.tagespiegel.de/kultur/ausstellungen/Integration-Museen;art2652,2575654> (27.9.2015)

Simone Blaschka-Eick

Wie entsteht Verbundenheit?

Migrationsgeschichte als nationales und familiäres Narrativ im Deutschen Auswandererhaus

Bis Ende der 1990er Jahre führte die Migrationsgeschichte eine Nischenexistenz in der nationalen Geschichtserzählung Deutschlands. So wurde die Auswanderungsgeschichte oft als Teil der Bevölkerungsgeschichte unter rein statistischen Gesichtspunkten der Zu- und Abgänge abgehandelt. Einwanderungsgeschichte begann oft erst 1945 und auch hier überwogen statistische Darstellungen; hinzu kamen wirtschaftspolitische Analysen. Der Zuzug und die Aufnahme von Millionen Flüchtlingen und Vertriebenen wurden in der Regel nicht als Migration verstanden. Die gesamtgesellschaftliche Bedeutung der Migration fand kaum Beachtung.¹ In den deutschen Schulbüchern tauchte in den 1970er Jahren der ›Gastarbeiter‹, in den 1980er Jahren der ›Ausländer‹ und in den 1990er Jahren der ›Asylbewerber‹ auf. Vom ›Einwanderer‹ war erst seit den 2000er Jahren die Rede.² Heute wächst also eine Schülergeneration heran, die selbstverständlicher über die Geschichte des Einwanderungslandes Deutschland unterrichtet wird, alle übrigen Schülergenerationen lernten darüber wenig bis gar nichts.

Der Soziologe Ludger Pries spricht davon, dass wir uns »mitten in einem Paradigmenwechsel«³ hin zur Akzeptanz der Einwanderungsgesellschaft befinden, der sich nicht ohne Konflikte vollzieht: Seit Jahren werden heftige Debatten darüber geführt, wie das Einwanderungsland Deutschland gestaltet werden soll: Mit den Kopftuch- oder Beschneidungsdebatten tauchten

1 Siehe beispielsweise bei Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, München 2008, Bd. 2, S. 17f., 549, Bd. 3, 10f.; Bd. 5, S. 34–43. In diesem Band, der die Geschichte der Bundesrepublik darstellt, findet sich beispielsweise weder der Begriff ›Islam‹ im Sachregister (S. 528), noch wird in dem Kapitel »Die klassenspezifische Wahrnehmung der Bildungschancen« auf die besondere Situation von Migrantenkindern eingegangen (S. 193–197).

2 Zur Behandlung der Einwanderungsthematik in Schulbüchern vgl. beispielsweise Thomas Höhne/Thomas Kunz/Frank-Olaf Radtke, *Bilder von Fremden. Was unsere Kinder aus Schulbüchern über Migranten lernen sollen*, Frankfurt a.M. 2005; *Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration* (Hg.), *Schulbuchstudie Migration und Integration*, Berlin 2015.

3 Ludger Pries, *Teilhabe in der Migrationsgesellschaft: Zwischen Assimilation und Abschaffung des Integrationsbegriffes*, in: *IMIS-Beiträge*, H. 47/2015, S. 7–35, hier S. 8.

Fragestellungen auf, die in den Jahrzehnten zuvor ignoriert wurden oder sich gar nicht erst stellten. Diese Debatten finden nicht nur in den Medien, Schulen und der Politik statt: Auch viele deutsche Museen stellen sich seit etwa zehn Jahren die Frage, wie sie die Migrationsgeschichte in ihre Dauerausstellung und Szenographie integrieren können⁴: Seit Mai 2010 besteht der Arbeitskreis Migration des Deutschen Museumsbundes, der den im Februar 2015 veröffentlichten Leitfaden »Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichung für die Museumsarbeit«⁵ erstellte. Sammlungen werden unter den Aspekten Migration und kulturelle Vielfalt neu gesichtet und Stadt- und Landesgeschichte aus der Perspektive der Migrantinnen und Migranten neu bewertet. Eine bundespolitische Debatte darüber, wie die Darstellung und Vermittlung von Migrationsgeschichte im Museum erfolgen soll, fand jedoch bisher nicht statt. Eine Übertragung der politischen Leitkulturdebatte auf Vermittlungskriterien der Migrationsgeschichte im Museum blieb so aus.⁶

Das 2005 gegründete Deutsche Auswandererhaus in Bremerhaven, ein Spezialmuseum zum Thema Migration, muss sich darüber hinaus weitere Fragen stellen, denn es rezipiert auch die Geschichte des gesellschaftlichen Umgangs mit Migration in Deutschland – sei es in seiner museumspädagogischen Arbeit, sei es in seiner Szenographie. Ziel eines Spezialmuseums zur Migration ist es naturgemäß, eine besondere Verbundenheit mit dem Thema zu erzeugen. Wie also reagiert man auf die unverschuldete und selbstverschuldete Unwissenheit der Mehrheitsgesellschaft bezüglich der Migrationsgeschichte? Wie geht man mit Diskriminierungs- und Exklusionserfahrungen der Einwanderercommunities um? Wie lässt man die hoch emotionalisierte politische Debatte über das Einwanderungsland Deutschland auch im Museum zu?

Das Deutsche Auswandererhaus widmet sich monothematisch der Geschichte und Vermittlung von Migration, wobei der Fokus auf den letzten 300 Jahren liegt. Wurde in der Dauerausstellung bis März 2012 ausschließlich die Geschichte der deutschen Auswanderung nach Übersee des 19. und 20. Jahrhunderts erzählt, wurde im April 2012 der Erweiterungsbau zur Einwanderungsgeschichte nach Deutschland eröffnet und der Auswanderungsteil um die deutsche Emigrationsgeschichte des 18. Jahrhunderts ergänzt. Damit ist das Deutsche Auswandererhaus das einzige Migrations-

4 Erstmals breit diskutiert auf der Tagung »Alle Welt im Museum« des Deutschen Museumsbundes im Mai 2012 in Stuttgart.

5 http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/Leitfaden_KulturelleVielfalt.pdf

6 Die möglichen Folgen einer solchen ideologischen Instrumentalisierung von Museen zeigt die Diskussion um das französische Immigrationsmuseum. Vgl. Nadine Pippel, *Museen kultureller Vielfalt. Diskussion und Repräsentation französischer Identität seit 1980*, Bielefeld 2013, S. 171–237.

museum Deutschlands, das sowohl Aus- als auch Einwanderungsgeschichte erzählt und vermittelt.

Seit der Eröffnung im August 2005 zählte es über zwei Millionen Besucherinnen und Besucher. Damit gehört das Museum mit einer jährlichen durchschnittlichen Besucherzahl von 200.000 zu den meistbesuchten Museen Deutschlands.⁷ Neben den Besucherzahlen spricht die lange Aufenthaltsdauer im Deutschen Auswandererhaus für ein großes Interesse der Besucher am Thema Migration: Sie liegt zwischen zwei und drei Stunden.⁸ Die Besucher stammen aus der gesamten Bundesrepublik und aus dem Ausland. Bei Letzteren stehen an erster Stelle Heritage-Touristen⁹ aus den USA.¹⁰

Die Gründung des Deutschen Auswandererhauses fiel in die Zeit, in der Deutschland sich offiziell als Einwanderungsland anerkannte und seitdem darüber diskutiert, wie dieses Einwanderungsland gestaltet werden soll. Das Museum ist mit der gesellschaftlichen Debatte der letzten 15 Jahre rund um die Themen ›Integration‹, ›Leitkultur‹ und ›Willkommenskultur‹ mitgewachsen: Seit der Erweiterung im Jahr 2012 um die 300-jährige Einwanderungsgeschichte ist es politischer geworden. Dies spiegelt sich sowohl in den zahlreichen Presse- und Medienanfragen an das Haus als auch in dem neuen Bildungsprogramm, das am Ende dieses Beitrags vorgestellt wird. Zunächst wird im Folgenden jedoch das Konzept erläutert, mit dem das Deutsche Auswandererhaus sein breites Besucherspektrum mit sehr unterschiedlichem Vorwissen, politischen Einstellungen und persönlichen Bezügen zu Migration anspricht. Hierbei sollen der graduell unterschiedlich ausgeprägten Unwissenheit der deutschen Mehrheitsgesellschaft, den Diskriminierungserfah-

7 Besucherzahlen Deutsches Auswandererhaus; Gruppierungen der Besucherzahlen der Museen in der Bundesrepublik Deutschland, Tabelle 5 für die Jahre 2013 und 2014, in: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2014, Materialien aus dem Institut für Museumsforschung, 69. 2015, S. 19.

8 Das Deutsche Auswandererhaus führt seit der Eröffnung im August 2005 eine Besucherbefragung durch, an der pro Jahr zwischen 1.500 bis 3.500 Gäste teilnehmen. Dabei handelt es sich um einen Besucherbefragungsbogen, der frei im Foyer ausliegt und neben den Beurteilungen des Museums auch Fragen zu Alter, Herkunft und Bildungsgrad der Befragten enthält. Aufenthaltsdauer hier für die Beispieljahre 2012 und 2013 mit insgesamt 5.775 Befragten. Ähnlich lange Aufenthaltszeiten vermeldet beispielsweise das Deutsche Museum in München. Hans Joachim Klein, *go West. Die Besucher des Deutschen Museums*, Karlsruhe 2000, S. 48.

9 Heritage-Touristen sind eine sogenannte Special-Interest-Gruppe. Die Heritage-Touristen reisen auf Spurensuche nach der Familiengeschichte in die Herkunftsländer ihrer Vorfahren. Vgl. Michigan State University, Heritage Tourism, <http://museum.msu.edu/?q=node/671>.

10 Postleitzahl- bzw. Herkunftslandabfrage an der Kasse des Deutschen Auswandererhauses für die Jahre 2014 und 2015. Die Herkunft der Besucher hat sich seit 2005 nicht wesentlich geändert, im Ganzen betrachtet, sind die Besucherzahlen aus dem Land Bremen im Vergleich zu den anderen Bundesländern gesunken (Besucherbefragung 2005 bis 2013, Deutsches Auswandererhaus).

rungen von Mitgliedern der ethnischen Communities und der oft emotionalen politischen Debatte Raum gegeben werden.

Die Ansprache der Besucher in der Dauerausstellung des Deutschen Auswandererhauses

Das Museumskonzept des Deutschen Auswandererhauses zielte von Anfang an auf die individuelle Ansprache eines breiten Publikums. Dabei wurden zwei Anknüpfungspunkte gewählt, die fast jeden Besucher direkt ansprechen und die generelle Konstanten im Interesse an der Migrationsthematik bilden, unabhängig von tagespolitischen Migrationsereignissen, sich ändernden Forschungsansätzen oder politischen Stimmungswechseln.

Neben der Frage: ›Möchte ich nicht selbst auswandern, mein Leben in einem anderen Land neu anfangen?‹, die fast jeder Besucher mitbringt, berührt der zweite, sehr persönliche Anknüpfungspunkt die eigene Familiengeschichte: Viele der Besucher aus Übersee haben deutsche Vorfahren, deren Spuren sie mit einem Besuch im Deutschen Auswandererhaus verfolgen möchten. In den Zielländern der deutschen Auswanderer des 19. Jahrhunderts und des 20. Jahrhunderts leben heute Millionen ihrer Nachfahren: In den USA mindestens 40 Millionen, in Brasilien fünf Millionen, in Kanada knapp drei Millionen, in Argentinien eine Million und in Australien 900.000.¹¹ Viele deutsche Familien wissen um die ausgewanderten Vorfahren und finden diesen Teil der Familiengeschichte äußerst spannend. Ein großer Teil der Besucher aus Deutschland verfügt auch über eine Familiengeschichte, in der die Großeltern oder Urgroßeltern eingewandert sind – so wie diejenigen, die nach 1949 einwanderten und deren Familien nun in offiziellen Statistiken als ›Bevölkerung mit Migrationshintergrund‹ statistisch erfasst werden: Das waren Ende 2015 insgesamt 21 Prozent der Gesamtbevölkerung; 17,1 Millionen von 81,4 Millionen.¹² Hinzu kommen jene, die in dieser Statistik nicht alle erfasst sind: Die Nachfahren der 12 Millionen deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen, die zwischen 1945 und 1949 kamen. Oder auch diejenigen, in deren Familien die Migration schon mehrere Generationen zurückliegt, die diesen Teil der Familiengeschichte aber noch erinnern, dazu zählen vor allem die Nachfahren der Hugenotten und der Ruhrpolen.¹³

¹¹ Simone Blaschka-Eick, In die Neue Welt. Auswanderung und Flucht aus Deutschland in den letzten zwei Jahrhunderten, in: Das Buch zum Deutschen Auswandererhaus, Bremerhaven 2007, S. 8–34, hier S. 10.

¹² Statistisches Bundesamt: Mikrozensus 2015, <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61646/migrationshintergrund-i>

¹³ Vgl. in Klaus J. Bade u.a. (Hg), Enzyklopädie Migration in Europa, München 2007: Arnd Bauerkämper, Deutsche Flüchtlinge und Vertriebene aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa in Deutschland und Österreich seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges (S. 477–485); Matthi-

So komplex auch die individuellen und familiären Migrationsbezüge bei den verschiedenen Bevölkerungsgruppen in Deutschland sein mögen: Soll ein Narrativ der transnationalen Migrationsgeschichte Teil der nationalen Geschichtsschreibung sein, muss sich die Verbundenheit, die eine breite Bevölkerung mit dem Thema Migration hat, in ihrer ganzen Komplexität in diesem Narrativ widerspiegeln. Das gilt naturgemäß auch für die Museen, die dieses Narrativ erzählen: Da nicht alle Städte, Kommunen und Regionen die Komplexität dieser Migrationsgeschichte in ihrer eigenen Geschichte abbilden, kommt einem Spezialmuseum wie dem Deutschen Auswandererhaus, das ausschließlich Aus- und Einwanderungsgeschichte erzählt, eine besondere Bedeutung zu, denn es besitzt die Freiheit, unterschiedlichste Besuchergruppen durch seine Dauer- und Sonderausstellungen anzusprechen und durch Lesungen, Vorträge und Symposien gesellschaftliche Diskurse langfristig und regelmäßig zu begleiten.

Die nationalen, ›deutschen‹ Grenzen, innerhalb derer die Migrationsgeschichte im Deutschen Auswandererhaus erzählt wird, verliert an Bedeutung, sobald die Zielländer der deutschen Auswanderer und die Herkunftsländer der Einwanderer nach Deutschland mit einbezogen werden. Ein solchermaßen definiertes transnationales Migrationsnarrativ zielt einerseits auf die Aussage ›Migration geht jeden an‹ und andererseits darauf, die Migrationsgeschichte als Teil der Gesellschaftsgeschichte in ihrem globalen Kontext zu verankern. Ein Vermittlungsinstrument, welches das Deutsche Auswandererhaus hierzu verwendet, sind die Biographien von Migranten, die die Besucher auf dem Weg durch die Ausstellung begleiten. Die Kenntlichmachung der einzelnen Person als Teil einer numerisch erfassten Gruppe ist die entscheidende ›Übersetzungshilfe‹ der komplexen Migrationsthematik für die Besucherinnen und Besucher.

Die biographischen Narrative

Jeder Besucher erhält beim Einlass in das Museum einen ›Boardingpass‹. Er ist der Schlüssel zu zwei Lebenswegen, die Besucher auf ihrem Rundgang durch die Dauerausstellung begleiten: Die von einer Auswanderin oder einem Auswanderer und die von einer Einwanderin oder einem Einwanderer; emi- oder immigriert in den letzten dreihundert Jahren von oder nach Deutschland. Sie selbst oder ihre Nachfahren leben heute in den USA, Argentinien, Brasilien, Australien oder in der Bundesrepublik; zum Teil seit sieben oder acht Generationen. Ausgewählt danach, ob Kriterien wie ihr Alter, ihre Herkunft, ihr Familienstand oder ihr Beruf denjenigen der meisten Emigran-

as Asche, Hugenotten in Europa seit dem 16. Jahrhundert (S. 635–643); Brian McCook, Polnische industrielle Arbeitswanderer im Ruhrgebiet (Ruhrpolen) seit dem Ende des 19. Jahrhunderts (S. 870–879).

ten ihrer Epoche entsprechen; ausgewählt aber auch danach, wie individuell und einzigartig ihre Biographie trotzdem zu erzählen ist. Nur durch Dokumente, Fotos, Erinnerungsobjekte sowie Oral History gut dokumentierte Familiengeschichten sind dafür geeignet, in der Dauerausstellung eines Museums eindringlich ihre Geschichte zu erzählen.

Insgesamt gibt es 18 solcher Biographiepaare von Aus- und Einwanderern. Die Paare werden danach zusammengestellt, ob sie einen Migrationsaspekt multiperspektivisch erzählen können: Ein Paar bilden beispielsweise der Deutsche, der in den 1950er Jahren beginnt, sich vom Stahlarbeiter zum Firmenbesitzer in den USA hochzuarbeiten, und der Türke, der in den 1970er Jahren als Hotelfachmann ein Stipendium in der Bundesrepublik Deutschland erhält und danach hier studiert. In den 1980er Jahren arbeitet er sich zum Ingenieur, Firmenbesitzer und Universitätsprofessor hoch. Oder das deutsche Dienstmädchen, das 1923 mit 17 ihr Zuhause verlässt, um nach New York zu ziehen, früh heiratet und zweimal mit ihrer eigenen Bäckerei scheitert: Das erste Mal, weil während des Zweiten Weltkrieges niemand bei Deutschen kaufen will, das zweite Mal, weil ihr Mann krank wird und alles erspart in die Medikamente fließt. Im Alter kehrt sie selbst krank nach Deutschland zurück. Ihr Gegenüber ist eine Vietnamesin, die 1981 mit 18 als Vertragsarbeiterin in die DDR geht, in der Hoffnung, dort im Tourismus zu arbeiten. Stattdessen landet sie in der Großküche und näht nach Feierabend gefakete Westjeans, um über die Runden zu kommen. Nach der Wende erlebt sie, wie ihr ehemaliges Wohnheim in Rostock-Lichtenhagen in Flammen aufgeht, als ein deutscher Mob die Einwanderer vertreiben und auch töten will. Später studiert sie in Berlin und wird Interkultureller Coach.

Die Biographien stehen stellvertretend für eine Gruppe von Migranten, die typisch für ihre Epoche waren. Natürlich kann man diese Lebenswege auch in wissenschaftliche Termini zusammenfassen: Es handelt sich um klassische Beispiele von Arbeits- und Bildungsmigration. Diese beiden Begriffe tauchen allerdings in keinem der Ausstellungstexte zu den Biographien auf. Was neben dem eigentlichen Lebensweg beschrieben wird, sind die äußerlichen Umstände, die zu diesen und jenen Lebensentscheidungen führten: Wirtschaftskrisen, politische Abkommen und Systeme, also jene gesellschaftlichen Strukturen, die von der Migrationsforschung als Ursachen für Migration aufgeführt werden. Was ebenfalls Erwähnung findet, sind politische Ereignisse wie Kriege, Gesetzesänderungen, Regierungswechsel usw., die neben den langfristigen strukturellen Ursachen auch kurzfristige Auslöser für Migration sein können. Aber alle diese Ursachen und Gründe für eine Auswanderung oder Flucht werden in den biographischen Texten aus der Sicht der Migrantin oder des Migranten erzählt. Sie oder er reagiert auf diese Begebenheiten. Ein in der Vermittlungsarbeit des Deutschen Auswandererhauses sehr wichtiger Punkt ist es, Migranten nicht als passive Opfer, sondern

als handelnde Personen zu zeigen. Dies geschieht nicht nur aus Respekt für deren Lebensleistung heraus, sondern auch als pädagogisches Mittel: Migranten und Besucher begegnen sich auf Augenhöhe.

Auch Flüchtlinge und Vertriebene werden als handelnde Personen vorgestellt, denn wenngleich sie zu oft ohnmächtig und getrieben sind, zeigen ihre Reaktionen individuelle Lösungen, die verhinderten, dass sie von den Ereignissen überwältigt oder im schlimmsten Falle von ihren Peinigern ermordet werden. Es gibt mehrere Biographiepaare im Deutschen Auswandererhaus, die Flüchtlinge und Vertriebene sind. Erzählt wird beispielsweise die Immigrationsgeschichte einer bürgerlichen Französin aus Elsass-Lothringen, deren Familie zwischen 1871 und 1918 zweimal die Staatsbürgerschaft wechselt, die ihrem vertriebenem Mann 1918 ins Saarland folgt und die mit ansehen muss, wie ihre beiden Söhne als Wehrmachtssoldaten dienen und sterben. Die Flucht einer deutschen jüdischen Ärztin, die 1939 mit Mann und Sohn in die USA geht, rettet zwar ihr Leben, zerstört aber ihr persönliches Glück. Als eine der ersten Frauenärztinnen hatte sie in Berlin seit den 1920er Jahren praktiziert, in den USA reicht das Geld nicht, die verlangte erneute Approbation abzulegen. Sie arbeitet als Putzfrau, erst später auch fürs Radio und für Zeitungen. Zuletzt hat das Deutsche Auswandererhaus im März 2016 die Familiengeschichte einer kurdischen Flüchtlingsfamilie aus Syrien in seine Dauerausstellung integriert, die im Dezember 2014 nach Deutschland kam. Das Museum reagiert hier auf aktuelle Ereignisse, nimmt sich jedoch die Zeit, die Familie über einen längeren Zeitraum zu interviewen und die Fluchtgeschichte zu erforschen. Tagesaktuell möchte das Museum in seiner Dauerausstellung nicht sein. Jedoch sollen den Besuchern so schnell als möglich neue Themen von Migration vermittelt werden, die alle Eigenschaften einer langfristigen und nachhaltigen Erscheinung besitzen. Der Bezug zur Aktualität wird auch in den jeweiligen Sonderausstellungen gesucht: So zeigte das Museum 2011 die Ausstellung ›Fluchtgeschichten‹ über Flüchtlinge u.a. aus der Türkei, Sri-Lanka, Iran und Dagestan in Deutschland. Im Winter/ Frühjahr 2015/16 zog die Sonderausstellung ›Plötzlich da. Deutsche Bittsteller 1709, türkische Nachbarn 1961‹ Parallelen bei der Aufnahme von Deutschen im Sommer 1709 in London zu der Aufnahme der syrischen Flüchtlinge in Deutschland im Sommer 2015.¹⁴

Das (familien)biographische Narrativ beginnt mit der Migrantin oder dem Migranten, wird dann allerdings bis heute weitererzählt: teils bis zu den Kindern und Enkeln bzw. den heute lebenden Nachfahren. Die intergenerative Darstellung zeichnet sich dadurch aus, dass konsequent nicht nur die Geschichte der ersten Generation, sondern auch die der folgenden erzählt

¹⁴ Insgesamt zeigte das Deutsche Auswandererhaus seit seiner Eröffnung 22 Sonderausstellungen.

wird. Die Museumsbesucher treffen auf die heute lebenden Nachfahren, teilweise leben die Migranten noch selbst. Der Museumsrundgang wurde so konzipiert, dass die aus Deutschland, aber beispielsweise auch aus den USA, Polen oder der Türkei stammenden Besucher wählen können, aus welchem Land, welcher Region sie eine Migrantenfamilien beim Museumsrundgang kennenlernen möchten. Dabei sollen persönliche und damit auch emotionale Bezüge hergestellt werden. So finden Touristen aus Nordrhein-Westfalen im Museum Lebensgeschichten von Ruhrpolen. Besucher aus Ohio treffen auf die Stuttgarter Familie Schnetzer, die 1952 nach Cincinnati ging. Und Bremerhavener Schulklassen lernen die Lebensgeschichte der Bremerhavenerinnen Martha Hüner und Serife Seytlir kennen – die eine ging nach New York und die andere kam aus Adana. Insgesamt 33 Familiengeschichten mit unterschiedlichsten geographischen Bezügen in den Herkunfts- und Zielländern werden den Besuchern angeboten.

Die Bewertung dieser biographischen Narrative durch die Besucher ist äußerst positiv.¹⁵ Trotz der langen Aufenthaltsdauer ist es den Besuchern in der Regel nicht möglich, sich bei einem Besuch über die ganze Spannweite der Migrationsgeschichte Deutschlands zu informieren. Wichtig ist dem Museum jedoch, dass in den Ausstellungsräumen die Vielfalt zu spüren ist: durch die Inszenierung, die Objekte sowie die Vielzahl an Bildern und Texten. Bewusst setzt das Museum hierbei auf Mehrfachbesucher.

Erinnerungsobjekte der Migrationsgeschichte sammeln und erforschen

Um diese große Vielfalt an Biographien mit entsprechenden Hintergrundinformationen den Besuchern zur Verfügung stellen zu können, betreibt das Deutsche Auswandererhaus intensive Forschungen. Auch das Sammlungskonzept des Museums legt seinen Schwerpunkt auf biographische Konvolute.

Neben dem typischen musealen Arbeiten mit Objekten tritt im Deutschen Auswandererhaus fast gleichberechtigt eine mentalitätsgeschichtliche Perspektive hinzu: Da die Entscheidung zur Migration zunächst *gedanklich* fällt, ist eine Ebene im Migrationsprozess von Beginn an wie unsichtbar. Dies setzt sich nach dem Ankommen in der neuen Heimat fort: Hier werden zahlreiche Entscheidungen zunächst hin und her *überlegt*, Verhaltensmöglichkeiten *besprochen*, bevor jemand tatsächlich nach außen sichtbare Schritte unternimmt. Diese Denkprozesse und Emotionen der Migranten sind nicht nur kaum dokumentiert, sondern in der Regel auch nicht mit Objekten ausstell-

¹⁵ So beurteilten 2014 insgesamt 72 Prozent die Begleitung durch ein Biographiepaar als ›ausgezeichnet‹ oder ›sehr gut‹; 2015 waren es 71 Prozent, die dieselben Angaben machten (2014: insgesamt 1.551 Befragte; 2015: insgesamt 1.945 Befragte).

bar. Trotzdem ist es oft das, was andere an Migranten fasziniert: Dass es Menschen gibt, die mehr wollen und dafür alles Bisherige aufgeben und mit nichts anfangen. Dass es Menschen gibt, die irgendwo oft wie zufällig neu anfangen und dann etwas Bestimmtes erreichen. Dass es Menschen gibt, die obwohl aus ihrer Heimat vertrieben, Fremden vertrauen. Eine Faszination, bei der das potenzielle Scheitern immer mitschwingt. Dieser destruktive Gegenpol zum kreativen Prozess des Weggehens wirkt aber selten abschreckend, sondern vergrößert im Gegenteil den Reiz.

Um diesen Teil der Mentalitätsgeschichte von Migration zu dokumentieren, unterscheidet das Deutsche Auswandererhaus in seiner Sammlungs- und Forschungstätigkeit zwischen ›tangible‹ und ›intangible heritage‹. Zu Ersteren gehören alle Objekte und Fakten, die greifbar sind, zu Letzteren die eben beschriebenen Gedankengänge und Gefühle. Festgehalten werden diese vor allen durch Oral History-Interviews mit Migranten und ihren Nachfahren, denn oft fühlen sich – wie die bisherige Biographieforschung am Deutschen Auswandererhaus belegt – auch die folgenden Generationen noch als etwas Besonderes – mal im positiven, mal im negativen Sinne.

Entsprechend werden die Objekte in der Sammlung des Deutschen Auswandererhauses in zwei Gruppen unterschieden: In Objekte zur Migrationsgeschichte und in Erinnerungsobjekte der Migration.

Der migrationshistorische Bezug der *Objekte der Migrationsgeschichte* ist selbsterklärend und selbstbezeugend. Hierbei handelt es sich um offizielle Dokumente wie Einbürgerungsurkunden, Gesetzesblätter, Pässe, um persönliche Dokumente wie Reisetagebücher und Briefe, um gewerbliche Dokumente wie Flug- und Schiffstickets oder Werbebroschüren. Dazu zählen auch Fotografien, Gemälde, Lithographien oder auch Reiseutensilien wie z.B. Koffer. Für die Dauerausstellung und auch für Sonderausstellungen werden die Objekte der Migrationsgeschichte für die Darstellung der allgemeinen Migrationsgeschichte erforscht und eingesetzt.

Erinnerungsobjekte der Migrationsgeschichte zeigen ihre migrationshistorische Beziehung nur durch von Wissenschaftlern aufgezeichnete Oral History oder tradierte Erzählungen aus dem familiären oder sozialen Umfeld der Migranten. Diese Objekte besitzen sowohl den Wert, einen bestimmten Aspekt von Migrationsgeschichte aus einer bestimmten Perspektive zu beleuchten, als auch den Wert einer migrationshistorischen Erzähltradition in Migrantenfamilien, unabhängig davon, ob die Daten und Fakten der Erzählung einer wissenschaftlichen Prüfung standhalten würden. Hierbei handelt es sich vor allem um persönliche Fotografien und Alltagsobjekte, die in einem bestimmten Lebensabschnitt eine immense Bedeutung für die Migrantin oder den Migranten besaßen. Die Geschichte dieser Objekte wird innerhalb der Familie über mehrere Generationen weitererzählt. Dabei kann es sich etwa

um ein Spielzeug, ein Werkzeug, ein Kleidungsstück oder um Schmuck handeln.

Die Erinnerungsobjekte der Migrationsgeschichte werden zusammen mit den Oral History-Interviews in der Dauerausstellung und in Sonderausstellungen für die Erforschung und Darstellung von biographischen Narrativen eingesetzt. In den letzten zehn Jahren konnte das Deutsche Auswandererhaus eine Sammlung mit inzwischen über 3.000 biographischen Konvoluten von Migrantenfamilien aufbauen.

Folgende zwei Beispiele zeigen also nur einen sehr kleinen Ausschnitt der Möglichkeit von Vermittlung durch Erinnerungsobjekte:

Der Pfahl der Familie Tubbe aus Texas

Der Pfahl, an dem noch Reste von verrostetem Stacheldraht hängen, soll zur ersten Ranch der Familie Tubbe gehört und als Weidelandumgrenzung gedient haben. Er soll aus dem Jahr 1890 stammen. Nichts spricht gegen diese Angaben, die der Urenkel des Ranchgründers dem Deutschen Auswandererhaus machte: Die Ranch lässt sich auf Flurkarten belegen und der Stacheldraht wurde 1873 erfunden. Aber es existiert kein Foto, auf dem solche Pfähle auf der Tubbe Ranch zu sehen sind.

Der Pfahl besitzt für die Familie ähnliche Symbolik wie der ›erste Dollar‹, den man in den USA verdient hat, den auch viele Familien aufheben: Eine Tradition, die den Tubbes sicher bekannt ist und die sie vielleicht aufgreifen wollten, zeigt sie doch ›man hat es geschafft‹, der Traum vom eigenen Land in Amerika wurde wahr. Zugleich bewahrt der Pfahl die landwirtschaftlichen Wurzeln der Familie, denn der Urenkel des Ranchbesitzers brach mit der landwirtschaftlichen Tradition und wurde High School-Lehrer.¹⁶

Schlüssel der Familie Nikolic aus Serbien

Den Schlüsselring, ein Werbegeschenk der deutschen Zeitung WAZ, bekam die Serbin Gordana Nikolic irgendwann Mitte der 1990er Jahre von einer Cousine geschenkt, die nach Deutschland ausgewandert war und sie in Serbien besuchte. Gordana Nikolic verwendete den Schlüsselring, um ihren Wohnungsschlüssel aufzubewahren. Als ihr Mann 1999 während des Bürgerkrieges unerlaubt die serbische Armee verließ, musste die Familie fliehen. Mit dem Schlüssel schloss Gordana ein letztes Mal die Tür zu ihrer Wohnung in Belgrad ab und bewahrte den Schlüssel, bis sie ihn 2012 ans Deutsche Auswandererhaus übergab. Die Geschichte wurde höchst authentisch in einem Oral History-Interview erzählt, ist aber nicht überprüfbar. Sie erzählt

¹⁶ Sammlung Deutsches Auswandererhaus: Interviews mit der Familie Tubbe durch Simone Eick im Herbst/Winter 2004/2005; Gisela Laudi/Justina Tubbe, *Der weite Weg einer Brandenburgerin vom Oderbruch nach Texas*, Bad Münstereifel 2000.

sehr eindringlich von dem Wunsch, sich die Option der Rückkehr auch in einem Fluchtmoment symbolisch zu ermöglichen.¹⁷

Der hohe Anteil der für andere unsichtbaren Denk- und Entscheidungsprozesse sowie der Emotionalität im Migrationsgeschehen bedingt, dass die Vermittlung von Migrationsgeschichte keine reine Geschichts- oder Wissensvermittlung sein kann. Rein intellektuelles Verständnis reicht nicht aus, um das Thema Migration adäquat zu erfassen.

Das neue Vermittlungsangebot am Deutschen Auswandererhaus

Die sozialen und emotionalen Fähigkeiten, um existentielle Momente und Vorgänge wie Entwurzelung, Heimisch-Werden, Anders- und Fremdsein, zu begreifen, müssen in einem Migrationsmuseum aufgezeigt und fortgebildet werden. In einem von der Beauftragten der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration geförderten Pilot-Projekt, dem ›Forum Migration‹, werden in Workshops Methoden entwickelt, wie durch und in der musealen Darstellung von Migration Empathie und Kompetenzen für den Umgang mit alltäglichen Phänomenen einer Einwanderungsgesellschaft gelernt werden können. Das ›Forum Migration‹ ist ein Ort, an dem intellektuelle und emotionale Bildung eine fruchtbare Symbiose eingehen. Ein wichtiges Vermittlungsinstrument stellen dabei die Biographiepaare in der Dauerausstellung dar, die neben Sachkompetenz auch Methodenkompetenz im ›Entschlüsseln‹ von Fremdem, Anderem vermitteln.

Die Philosophie des ›Forum Migration‹ lässt sich unter dem Motto ›Angst in Neugierde verwandeln‹ zusammenfassen. Es soll vor allem Kindern und Jugendlichen ermöglichen, nachhaltig, selbstbewusst und tolerant sowohl in ihrer politischen Willensbildung als auch in alltäglichen Situationen mit der Migrationsthematik umzugehen. Diese im Allgemeinen nicht immanent museologischen Aufgaben werden zukünftig eine wesentliche Säule des Deutschen Auswandererhauses.

Zum ›Forum Migration‹ gehört auch ein Evaluationszentrum und ein Oral History-Archiv. Im Evaluationszentrum werden Besucher in qualitativen und quantitativen Interviews zu ihren Kenntnissen, Ängsten und ihrem persönlichen Wissensbedarf rund um das Thema Migration befragt. Das Oral History-Archiv sammelt zurzeit schwerpunktmäßig Lebensgeschichten der ersten Generation von Arbeitsmigranten, die nach 1949 eingewandert sind.¹⁸

¹⁷ Sammlung Deutsches Auswandererhaus: Interviews mit der Familie Nikolic 2011 durch Karin Hess.

¹⁸ Der ausführliche Abschlussbericht des Pilotprojektes ist in der ›edition DAH‹ erschienen: ›Angst in Neugierde verwandeln‹. Das Forum Migration am Deutschen Auswande-

Schlussbemerkungen

Das Deutsche Auswandererhaus ist Teil der Debatte um die Frage, wie sich das Einwanderungsland Deutschland gestalten möchte. Täglich besuchen Hunderte Menschen das Museum: Ihren Fragen, Ängsten und Wünschen muss das Haus täglich aktiv begegnen. Zugleich muss das Museum in dieser Zeit eines Paradigmenwechsels durch Flexibilität in der Dauerausstellung, durch das Aufgreifen aktueller Ereignisse in Sonderausstellungen und im pädagogischen Programm sowie durch Teilhabe an aktuellen Forschungsfragen der Migrationsforschung auf den Zeitgeist reagieren. Von dieser programmatischen Arbeit konnte hier nur der Ausschnitt gezeigt werden, der die Arbeit mit biographischen Narrativen berührt. Trotzdem sei zum Schluss eine Bemerkung erlaubt, die sich aus den gesammelten Erfahrungen der letzten zwölf Jahre als nationales Migrationsmuseum ergibt: Die Akzeptanz der Normalität von Migration ist für viele vor ihrem Besuch des Deutschen Auswandererhauses wenig bis gar nicht vorhanden. Nach ihrem Besuch sehen Skeptiker und Gegner zumindest stärkere Bezüge zur eigenen Geschichte wie der deutschen Überseeauswanderung oder der eigenen Familiengeschichte, sind aber nach einem Besuch noch nicht vollständig offen für jegliche Migration.

Gleichberechtigt neben der Wissensvermittlung von Migrationsgeschichte sollte die Vermittlung von Diskursführung stehen: Wie diskutiert man beispielsweise die Kopftuchfrage im öffentlichen Dienst, ohne zu diskriminieren? Es geht bei vielen Museumsbesuchern *noch nicht* um das Zugeständnis einer selbstgewählten Identität wie die derjenigen Frauen, die sich entscheiden, ein Kopftuch zu tragen. Es geht bei vielen noch immer um die Suche nach Antworten auf die Frage: Wieso sind die Interessen dieser Frau auf einmal gleichberechtigt mit meinen eigenen in ›meinem‹ Land zu diskutieren? Hier zeigt sich die Wirkung des »Schlachtrufes ›Deutschland ist kein Einwanderungsland‹«¹⁹ noch immer. Und auch der Wunsch von Joachim Baur: »In dieser seiner visionären Gestalt könnte das Migrationsmuseum den beschränkten Status als Inszenierungsagentur der multikulturellen Nation hinter sich lassen und zum Leitmuseum einer – durchaus normativ gedachten – postnationalen Weltgesellschaft avancieren«²⁰ ist zurzeit wohl für die meisten Besucher etwas zu groß geraten. Sie hadern noch mit den Veränderungen, die die Globalisierung in ihren Alltag, ihre Arbeitswelt und ihre Freizeit bringt. So ernüchternd es sein mag: Im Moment suchen die meisten

rerhaus Bremerhaven: Evaluationen, Oral History und Vermittlung von Interkultur, Bremerhaven 2017.

19 Pries, Teilhabe in der Migrationsgesellschaft, S. 8.

20 Joachim Baur, Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009, S. 363.

Besucher nach konkreten Antworten auf zwei Fragen: Warum ist Deutschland Ein- und Auswanderungsland? Wie viel hat diese Migrationsgeschichte mit mir persönlich zu tun? Antworten auf diese Fragen in Form von innovativen und unaufgeregten Ausstellungskonzepten zu geben und gleichzeitig herauszufinden, wann neue elementare Fragen auftauchen, ist der Bildungsauftrag, den das Deutsche Auswandererhaus verfolgt.

Robert Fuchs und Arnd Kolb

Am Ende des Hindernisparcours?

Neue Zeiten und neue Konzepte für ein ›zentrales Migrationsmuseum‹ in der Migrationsgesellschaft

DOMiD, das Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V., ist seit über 25 Jahren auf dem Weg zu einem Haus, in dem sich die Gesellschaft als Migrationsgesellschaft entdecken und erleben kann.¹ Der Verein wurde 1990 gegründet und ist die erste Institution, die seitdem zur Einwanderung nach Deutschland sammelt, bewahrt, forscht und ausstellt. Lange Jahre fehlte in Deutschland der politische Wille zur Umsetzung eines ›zentralen Migrationsmuseums‹.² Die gesellschaftliche Lage hat sich seit damals verändert. Auch die Perspektiven, die Narrative und die Erzählweisen, die der Verein als maßgeblich für einen solchen Ort ansieht und die er mitprägend in die entsprechenden Debatten eingespeist hat, haben sich entwickelt. Alle diese Veränderungen verdichten sich in einem neuen Aufschlag für ein zentrales Museum.

Die Musealisierung der Migration hat in den letzten Jahren vermehrt Interesse hervorgerufen.³ Der vorliegende Artikel zeigt, worin aus Sicht des DOMiD noch Leerstellen bestehen, worin sich entsprechend unser Ansatz von denjenigen anderer Institutionen unterscheidet und weshalb mehr denn

1 Der vorliegende Artikel wurde 2015 verfasst und Ende 2016 überarbeitet. Danach folgende Entwicklungen konnten nicht mehr bzw. nur punktuell berücksichtigt werden. Den aktuellen Stand zur Entwicklung DOMiDs bietet die Homepage www.domid.org. – Zur Migrationsgesellschaft und der Notwendigkeit, sich mit dieser auseinanderzusetzen vgl. Brigitte Hasenjürgen, Demokratische Migrationsgesellschaft. Zusammenleben neu aushandeln, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ), 13./14. 2013, S. 27–32.

2 Bei der Bezeichnung ›zentrales Migrationsmuseum‹ handelt es sich um einen Arbeitstitel.

3 Vgl. u.a. Joachim Baur, Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009, S. 11; Arnd Kolb, Migrationsgeschichte im Museum. Herangehensweisen und Perspektiven, in: Henrik Bispinck/Katharina Hochmuth (Hg.), Flüchtlingslager im Nachkriegsdeutschland. Migration, Politik, Erinnerung, Berlin 2014, S. 290–306, hier S. 292; Dietmar Osses, Perspektiven der Migrationsgeschichte in deutschen Ausstellungen und Museen, in: Regina Wonisch/Thomas Hübel (Hg.), Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen, Bielefeld 2012, S. 69–87, hier S. 69; Lorraine Bluche u.a., Migration – Museum – Partizipation, in: dies. u.a. (Hg.), NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung, Bielefeld 2013, S. 11–22, hier S. 11f.

je die Notwendigkeit besteht, ein zentrales Haus umzusetzen. Dazu gliedert sich der Text in drei Abschnitte:

Der erste Teil verdeutlicht den immer noch gegebenen Bedarf. Der zweite Abschnitt skizziert anhand der Vereinsgeschichte beziehungsweise der internen Planungen für einen solchen Ort die konzeptionellen Entwicklungen seit der Vereinsgründung. Daraus leitet sich der dritte Teil ab, der aktuelle Fragen und konzeptionelle Überlegungen skizziert, wie ein zentrales Migrationsmuseum nach den Vorstellungen des DOMiD aussehen kann. Die Grundlage für den ersten und den letzten Abschnitt bildet ein Einblick in die Ergebnisse einer Machbarkeitsstudie, die 2016 für ein solches Haus von DOMiD in Auftrag gegeben wurde.

Konjunktur und Leerstelle

In Deutschland gibt es inzwischen Museen, die sich mit Migration als Hauptthema beschäftigen, allerdings haben diese entweder einen Fokus auf bestimmte Formen der Migration oder einen besonderen Orts- und/oder Gebäudebezug.⁴

Hinzu kommen wenige Bezirks- bzw. Stadtmuseen, die Migrationsgeschichte als selbstverständlichen Teil einbinden und diese mit innovativen Mitteln präsentieren.⁵ Generell stellen diese regional fokussierten Ansätze keine Konkurrenz zu einem zentralen Migrationsmuseum mit bundesweitem Blickwinkel dar, sondern vielmehr ergänzend eine wichtige Etablierung des Themas auf kommunaler Ebene.

Der Blick auf das Feld der Sonderausstellungen zum Thema Migration zeigt, dass hier die Aktivitäten zugenommen haben und wichtige innovative Ansätze zu finden sind.⁶ Mit Bezug auf eine gesamtgesellschaftliche Perspek-

4 Hierzu zählen beispielsweise das Deutsche Auswanderhaus in Bremerhaven, das mittlerweile auch Einwanderung thematisiert, oder das Museum Friedland.

5 Vgl. Natalie Bayer, *Post the Museum! Anmerkungen zur Migrationsdebatte und Museumspraxis*, in: Sophie Elpers/Anna Palm (Hg.), *Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen*, Bielefeld 2014, S. 63–83, hier S. 76. Bayer nennt als positives Beispiel das Stadtmuseum Stuttgart, das als Leitgedanken die Frage stellt, wie die städtische Entwicklung verlaufen ist und wie die Stadt zukünftig geprägt sein könnte. Migration wird dabei explizit sowohl Teil der Sammlung als auch der Dauerausstellung sein. Vgl. dazu auch Anja Dauschek, »Meine Stadt – meine Geschichte«, in: Wonisch/Thomas (Hg.), *Museum und Migration*, S. 49–67, hier S. 54f.

6 Vgl. auch den Artikel von Marie Toepper in diesem Heft, die Angaben in Fußnote 3 sowie für die frühe Phase Aytaç Eryılmaz, *Deutschland braucht ein Migrationsmuseum. Plädoyer für ein Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik*, in: Jan Motte/Rainer Ohliger (Hg.), *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik*, Essen 2004, S. 305–319, hier S. 312–314; Bayer, *Post the Museum!*, S. 76–80. Hinzu kommen in jüngerer Zeit u.a. die Ausstellungen »Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt«, die das Deutsch Hygiene Museum Dresden

tive können diese als wichtige Impulsgeber verstanden werden, zeigen aber gleichzeitig das Fehlen eines zentralen Migrationsmuseums auf.

In den Häusern mit einem Anspruch auf die Deutungshoheit über das ›nationale‹ Metanarrativ scheint das Thema noch immer nicht angemessen wahrgenommen beziehungsweise in den Dauerausstellungen umgesetzt zu werden.⁷ Mit Blick auf die Tradition der Institution Museum als Ort der Selbstvergewisserung einer homogen gedachten nationalen Identität stehen diese dabei vor besonderen Herausforderungen, denn letztlich geht es darum, genau die Residuen nationalstaatlicher, bürgerlicher oder männlicher Identitätsproduktion zu überwinden.⁸

Das leitet über zur Frage nach der Berechtigung eines zentralen Migrationsmuseums. Worin sieht DOMiD diese begründet? Was muss ein neu gegründetes Haus ausmachen?

Zunächst ist festzuhalten, dass die oben genannten Entwicklungen in der deutschen Museumswelt in eine als positiv zu wertende Richtung laufen. Allerdings scheint der Fokus vieler Dauerausstellungen dabei auf der Ebene der Wissensvermittlung zu liegen. Dies ist eine zentrale Funktion, greift aber vor dem Hintergrund wachsender Diversität der Gesellschaft zu kurz: Wir leben in einer Migrationsgesellschaft, die hochgradig von Mobilität geprägt ist. Wirtschaftliche, sozio-kulturelle und politische Dimensionen der Migration prägen unseren Alltag.⁹ In vielen Großstädten wird heute schon jedes zweite Kind mit ›Migrationshintergrund‹ geboren.¹⁰ Das Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher (kultureller, aber auch sozialer) Herkunft

zeigte, und ›Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland‹ des Hauses der Geschichte, die seit 2014 gezeigt wurde. Vgl. hierzu die Kataloge Özkan Ezli/Gisela Staupe (Hg.), *Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt*, Konstanz 2014 und Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland*, Mainz 2014.

7 Bzw. liegt eine Gefahr darin, dass sich diese aus ihrer Verantwortung durch die Entwicklung in den Regional- und Spezialmuseen entlassen sehen. Vgl. Regina Wonisch, *Museum und Migration. Einleitung*, in: dies./Hübel (Hg.), *Museum und Migration*, S. 9–32, hier S. 17f. Zum Begriff des Metanarrativs vgl. Naika Foroutan, *Integration als Metanarrativ. Kurzdossiers. Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/205197/integration-als-metanarrativ> (28.10.2015).

8 Natalie Bayer formuliert treffend: »Von der postmigrantischen Gesellschaft auszugehen bedeutet folglich, die Migration als selbstverständlichen und untrennbaren Bestandteil der gesellschaftlichen Gegenwart und Geschichte zu verstehen; folglich gilt es, die Metanarrative, Perspektiven, Institutionen und Orte des nationalen Selbstverständnisses auf den Kopf zu stellen und neu zu formulieren und damit auch das Museum sozusagen zu postmigrantisieren.« Bayer, *Post the Museum!*, S. 64, siehe auch S. 81. Vgl. auch Kolb, *Migrationsgeschichte im Museum*, S. 292f.

9 Vgl. Erol Yildiz, *Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*, Bielefeld 2013, S. 9–13.

10 Vgl. https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/Migration/Integration/Migrationshintergrund2010220127004.pdf?__blob=publicationFile (28.10.2015).

bedeutet, dass sie die Ereignisse, die diese Gesellschaft betreffen, aus ihren spezifischen Perspektiven wahrnehmen und erinnern.¹¹ Die Erinnerung wiederum steht in Zusammenhang mit Fragen der Identität und damit eines Zugehörigkeitsgefühls.¹² Insbesondere die institutionalisierte Erinnerungskultur in Deutschland, wie sie sich in Geschichtsbüchern, Museen, Gedenktagen und Gedenkstätten ausdrückt, verfolgt häufig noch immer einen monoperspektivischen Ansatz, der zumeist von einer gültigen ›deutschen‹ Geschichte ausgeht.¹³ Dieser Ansatz schließt Teile der Bevölkerung von der historischen Erinnerung aus, was wiederum fatale Folgen haben kann: Wer keine Anknüpfungspunkte in der historischen Erinnerung einer Gesellschaft, in der er/sie aufgewachsen ist, findet, kann schwerlich eine Verbundenheit zu dieser aufbauen. Das gilt für die gesamte Bevölkerung, die sich vor dem Hintergrund ihrer Heterogenität der Normalität von Migration bewusst werden und ein neues Geschichtsbild verinnerlichen muss.¹⁴ Christoph Cornelißen führt dazu aus: »Ohne Zweifel ist aber schon heute deutlich zu erkennen, dass die hermetischen und meist nur auf die eigene Gemeinschaft bezogenen Metanarrative nationaler Erinnerungskulturen ihre Existenzberechtigung verloren haben.«¹⁵ Letztlich stellt sich vor dem Hintergrund der Diversität

11 Zum folgenden Abschnitt vgl. auch: Arnd Kolb, DOMid – Erinnerungskultur in der Migrationsgesellschaft, in: *Geschichte im Westen (GiW): Zeitschrift für Landes- und Zeitgeschichte*, 32. 2017, S. 125–137, hier S. 126, sowie: Viola B. Georgi/Rainer Ohliger, *Geschichte und Diversität. Crossover statt nationaler Narrative?*, in: dies. (Hg.), *Crossover Geschichte. Historisches Bewusstsein Jugendlicher in der Einwanderungsgesellschaft*, Bonn 2009, S. 7–24, hier S. 7–11.

12 Vgl. beispielsweise: Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München 2013, S. 17.

13 Zum Begriff der Erinnerungskultur vgl. grundlegend: Hans Günter Hockerts, *Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft*, in: *APuZ*, 28. 2001, S. 15–30. Zudem: Christoph Cornelißen, *Erinnerungskulturen*, Version: 2.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22.10.2012, URL: <http://docupedia.de/zg>, S. 9 (28.10.2015); Sabine Moller, *Erinnerung und Gedächtnis*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 12.4.2010, URL: http://docupedia.de/zg/Erinnerung_und_Ged.C3.A4chtnis?oldid=106409, hier insbesondere S. 7 (27.10.2015). Regina Wonisch führt hierzu aus: »Die klassischen nationalen Gedächtnisorte und –rituale sind für Immigranten zumeist nicht anschlussfähig. Sie haben entweder eine andere Perspektive auf eine durchaus geteilte Vergangenheit (Nationalsozialismus) oder gar keinen Bezug zur Vergangenheit der Mehrheitsgesellschaft. Dagegen bringen sie andere historische Erfahrungen mit, für die es keinen Raum gibt.« Wonisch, *Museum und Migration*, S. 16. Speziell zur Museumslandschaft stellt Natalie Bayer fest: »Die Suche nach Migrationsgeschichte in deutschen Stadt- und Geschichtsmuseen gestaltet sich meistens als wenig ergebnisreich und frustrierend.« Bayer, *Post the Museum!*, S. 63.

14 Dieses Geschichtsbild reflektiert eine globalisierte Welt, deren Grundlage »Fremdheits- und Alteritätserfahrungen« sind. Gottfried Korff, *Fragen zur Migrationsmusealisierung. Versuch einer Einleitung*, in: Henrike Hampe (Hg.), *Migration und Museum. Neue Ansätze in der Museumspraxis*, Münster 2005, S. 5–15, hier S. 13.

15 Cornelißen, *Erinnerungskulturen*, S. 9.

der Migrationsgesellschaft die Frage nach dem Subjekt entsprechender Narrationen der ›deutschen‹ Geschichte.¹⁶

Museen können bei der Vermittlung von Wissen und bei der Bildung eines historischen Narrativs der Migrationsgesellschaft, das möglichst vielen Gruppen die Teilhabe an Geschichte ermöglicht, eine zentrale Rolle einnehmen. Mark Taylor fasst das Potenzial mit Blick auf die demografische Entwicklung zusammen:

»Zu viele Menschen fühlen sich vom Mainstream ausgeschlossen und stehen dem Unbekannten feindselig gegenüber. Museen sind ein einzigartiger Ort, an dem sie Vertrauen und Wertschätzung erfahren können und an dem mangelndes Wissen ausgeglichen werden kann – und das nicht nur auf passive Weise. Museen können Dialog und Diskussionen fördern und nach draußen in die Gemeinden gehen.«¹⁷

Dies gilt umso mehr für ein Haus mit dem Anspruch, die Migrationsgesellschaft der Gegenwart in ihrer Genese und Wandelbarkeit darzustellen.¹⁸ Einem solchen Ort kommt neben der Wissensvermittlung und der Funktion, Impulse zur Herausbildung eines alternativen gesamtgesellschaftlichen Narrativs zu setzen, zudem eine erweiterte Repräsentationsfunktion zu. Zum einen gilt dies für die Präsentation eines sich ändernden Selbstverständnisses der Gesellschaft nach außen und zum anderen zur Sichtbarmachung und Anerkennung der Folgen von Migration und der Migrant_innen sowie ihrer Nachfahr_innen.¹⁹ Dieser dreifachen Herausforderung stellt sich DOMiD.

Vor dem Hintergrund des oben dargestellten Bedarfs einer geänderten Erinnerungspolitik in Deutschland ergeben sich dabei mehrere Punkte: DOMiD geht es neben der Wissensvermittlung um die Repräsentation – die wiederum Partizipationsangeboten einen zentralen Stellenwert einräumt – und um die Darstellung eines alternativen Geschichtsbildes. Nicht die Reproduktion bestehender nationaler ›Wir-und-Die-Denkmuster‹, sondern die Forcierung eines alternativen Narrativs muss das Ziel eines neuen Hauses sein. Daher kann es kein Einwanderungsmuseum – das Fakten zur Einwanderung vermittelt – und auch kein Museum der Migration – das Wissen über

16 Vgl. Rainer Ohliger, »Am Anfang war...« Multiperspektivische Geschichtsvermittlung in der Einwanderungsgesellschaft, in: Georgi/Ohliger, Crossover Geschichte, S. 109–127, hier S. 123. Zur Notwendigkeit äußert sich auch Naika Foroutan: Naika Foroutan/Dorte Huneke, »Wir brauchen neue Narrationen von einem pluralen Deutschland« – Interview, in: Dorte Huneke (Hg.), Ziemlich deutsch. Betrachtungen aus dem Einwanderungsland Deutschland, Bonn 2013, S. 43–55.

17 Marl Taylor, Museen in 25 Jahren, in: Robert Gander/Andreas Rudigier/Bruno Winkler (Hg.), Museum und Gegenwart. Verhandlungsorte und Aktionsfelder für soziale Verantwortung und gesellschaftlichen Wandel, Bielefeld 2015, S. 85–96, hier S. 90. Vgl. auch: Sophie Elpers/Anna Palm, Von Grenzen und Chancen des Sammelns von Gegenwart, in: dies. (Hg.), Musealisierung der Gegenwart, S. 9–28, hier S. 13–15.

18 Vgl. Elpers/Palm, Von Grenzen und Chancen, S. 13–15.

19 Vgl. Korff, Fragen zur Musealisierung, S. 13.

Migrationsformen und -typen vermittelt – sein. Das sind wichtige Aspekte, die abgedeckt werden müssen, aber den zentralen Bezug oder Ausgangspunkt muss die heutige Migrationsgesellschaft und das Zusammenleben in dieser darstellen. Daraus ergibt sich ein überregionaler, bundesweiter Ansatz. Dies bildet ein Kernargument für eine zentrale Lösung: Die Aufnahme des Themas Migration als Querschnitt-Thema in Regionalmuseen ist ein wichtiger Schritt, aber Impulse zur Herausbildung eines alternativen Geschichtsnarrativs können in ganz anderer Art und Weise von einem zentralen Haus ausgehen, das zudem die Funktion der Repräsentanz einer Migrationsgesellschaft auf anderer Ebene erfüllt.²⁰

Die Migrationsgesellschaft muss dabei selbstverständlich kritisch betrachtet werden. Rassismus, Exklusion und soziale Benachteiligung können nicht ausgeblendet werden.²¹ Neben die klassische Vermittlungsfunktion tritt das Selbstverständnis des Museums, als eigenständiger Akteur an der Entwicklung der Gesellschaft teilzuhaben.²² Das führt notwendigerweise auch zu einer Modifikation der Institution Museum in Bezug auf die Zusammensetzung bzw. die Sensibilisierung der Mitarbeiter_innen, Hierarchien sowie Partizipation.²³ Hier bietet eine Neugründung wiederum Chancen, da keine der in einer etablierten Institution bestehenden Narrative und Strukturen aufgebrochen werden müssen.

DOMiD als von unten gewachsene Institution, die über starke Wurzeln in verschiedenen ›Migrant communities‹ verfügt, bietet sich für die Umsetzung eines solchen Hauses an. Warum dies so ist, wird aus der Geschichte des Vereins und der ihn begleitenden, sich stets wandelnden Konzepte für einen solchen Ort deutlich.

Vom Rand ins Zentrum

DOMiD wurde 1990 von türkeistämmigen Migrant_innen gegründet. Heute bildet DOMiD mit seiner Mitglieds- und Mitarbeiterstruktur einen Querschnitt durch die Migrationsgesellschaft und verfügt über eine bundesweit

²⁰ Zu dieser Diskussion vgl. Wonisch, *Museum und Migration*, S. 17–19.

²¹ Das heißt, dass auch die Gefahr der ›Kulturalisierung‹ sozialer Herausforderungen mit bedacht werden muss.

²² Vgl. Richard Sandell/Eithne Nightingale, *Museen, Gleichberechtigung und soziale Gerechtigkeit*, in: Susan Kamel/Christine Gerbich (Hg.), *Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion*, Bielefeld 2014, S. 95–102, hier S. 100f.

²³ Susan Kamel spricht bei Modifikationen der Strukturen und Arbeiten im Museumsteam von Inreach-Programmen. Vgl. Susan Kamel, *Reisen und Experimentieren*, in: dies./Gerbich (Hg.), *Experimentierfeld Museum*, S. 383–435, hier S. 417f. »Ein Gradmesser der Veränderung bleibt aber meines Erachtens inwieweit das Museumsteam selber divers ist und nicht mehr den Regeln der Selbstähnlichkeit oder des *self clonings* folgt«; ebd., S. 418.

einzigartige Sammlung zur Migrationsgeschichte.²⁴ Neben der Dokumentati- on bildete das Streben nach einem Migrationsmuseum schon früh eines der Kernziele des Vereins. Im Folgenden werden die sich wandelnden Konzepte, die DOMiD im Lauf eines Vierteljahrhunderts für ein solches Haus entwi- ckelte, dargestellt.

In den 1980er Jahren entstand zunächst die Idee, ein öffentlich zugängli- ches Archiv über die Migration aus der Türkei zu schaffen.²⁵ Hintergrund bildete die Beobachtung, dass sich viele türkeistämmige Einwander_innen, die als ›Gastarbeiter_innen‹ gekommen waren, dauerhaft niederließen. Lang- fristig wurde bereits ein Museum für Bildungsarbeit angedacht. Dieses hatte von vornherein eine europäische Perspektive, denn ursprünglich sollte es sich um ein europaweites Zentrum handeln.²⁶ Dieser Plan erwies sich aber zunächst als nicht umsetzbar. 1990 kam es dann zur Gründung von DOMiT e.V. – dem Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei –, wobei das T im Namen genau auf diesen Schwerpunkt ver- wies.²⁷ Gründungsmitglieder waren hauptsächlich türkeistämmige Intellek- tuelle. In den ersten Jahren nach der Gründung konzentrierte sich die Tätig- keit des Vereins auf den Aufbau einer Sammlung und die Sicherstellung der eigenen Existenz. Gesammelt wurden dabei ausschließlich Dokumente, Erin- nerungsstücke, Objekte, Fotos, Film- und Tondokumente zur Migration aus der Türkei nach Deutschland.²⁸

Ein wichtiger Schritt in der Entwicklung des Vereins war dann die Aus- stellung ›Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei

24 Den ersten Punkt bestätigte zuletzt der Erhalt des Preises ›Vielfalt gewinnt!‹ der Stadt Köln am 15.9.2015. Die Wettbewerbsjury würdigte, dass sich DOMiDs Arbeit durch einen multiperspektivischen Ansatz auszeichnet, weil Migrationsgeschichte nur unter Bezugnah- me vielfältiger Perspektiven erfasst werden kann. Das spiegelte sich im Personalkonzept, das für ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Mitarbeiter_innen mit und ohne Migrationser- fahrung sorgte.

25 Vgl. zum Folgenden: Aytac Eryilmaz, Von der Migrantenselbstorganisation zum Muse- um? Vortrag gehalten auf der Fachtagung ›Das historische Erbe der Einwanderer sichern. Die Bundesrepublik braucht ein Migrationsmuseum‹ in Brühl vom 4. bis 6. Oktober 2002.

26 Vgl. Aytac Eryilmaz, Migrationsgeschichte und nationalstaatliche Perspektive in Archi- ven und Museen, in: Wonisch/Hübel (Hg.), Museum und Migration, S. 33–48, hier S. 33.

27 Die Namensänderung in Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland (DOMiD) erfolgte im Jahr 2007. Zum besseren Verständnis wird im Folgenden stets DOMiD verwendet, wenn es sich nicht um Zitate handelt.

28 Dazu führte Eryilmaz aus: »DOMiT will in erster Linie die Migration aus der Türkei durch seine Sammlung bewahren. Es will ihr umfassendes Gedächtnis sein. Dabei darf nicht ausgewählt werden nach richtig oder falsch, politisch oder moralisch, gut oder schlecht. Es darf weder nach nationalen, weltanschaulichen noch nach religiösen Kriterien entschieden werden, ob etwas in die Sammlung gehört oder nicht. Alles, was zur Migration aus der Türkei gehört, muss Eingang in das Archiv finden.« Eryilmaz, Migrantenselbstorganisation, S. 13.

– Yaban, Silan olur. Türkiye'den Almanya'ya Göçün Tarihi« 1998 in Essen.²⁹ Chronologisch präsentierte diese anhand von Exponaten staatlicher Provenienz und persönlicher Erinnerungsstücke die Einwanderung aus der Türkei. Die Ausstellung war aus verschiedenen Gründen bemerkenswert: Zum einen ging sie auf eine Kooperation zwischen DOMiD und dem Ruhrlandmuseum zurück. Die Zusammenarbeit eines etablierten Museums mit einem Migrantenverein stellte damals ein seltenes Verfahren dar, zumal DOMiD nicht bloß die Objekte lieferte, sondern gleichberechtigt an der Konzeption beteiligt war. Hierdurch ergab sich zum anderen, dass die Ausstellung doppelperspektivisch angelegt war. Sie setzte bewusst verschiedene Sichtweisen miteinander in Bezug und initiierte damit eine Diskussion über unterschiedliche Erinnerungskulturen.³⁰

Es folgten zahlreiche weitere Ausstellungen und Projekte.³¹ Einen ersten Anlauf für ein dauerhaftes Migrationsmuseum unternahm DOMiD 2002.³² Die Zeit schien damals günstig: Die Änderung des Staatsbürgerschaftsrechts, Diskussionen über ein Zuwanderungsgesetz, kulturpolitische Debatten und beispielsweise die Rede von Johannes Rau beim Historikertag 2002 in Halle an der Saale – er sprach die Geschichte als Möglichkeit zur Bildung von Identität in der Einwanderungsgesellschaft an – waren Zeichen dafür, dass sich in Teilen der deutschen Gesellschaft der Gedanke, ein Einwanderungsland zu sein und einer entsprechende Kulturpolitik zu bedürfen, durchsetzte.³³ Der nordrhein-westfälische Landtag hatte bereits 2001 in einem Entschließungsantrag die Einrichtung eines Migrationsmuseums gefordert, und auch die SPD-Bundestagfraktion diskutierte im Jahr 2000 die Errichtung eines solchen Ortes.³⁴ Diese Konstellation veranlasste DOMiD im Oktober 2002, eine erste Tagung zur Schaffung eines Migrationsmuseums zu initiieren. Im darauffolgenden Jahr diskutierten Interessierte bereits konkrete Konzepte und im September 2003 gründeten Repräsentanten verschiedener »Migrantengemein-

29 Vgl. den Ausstellungskatalog: Aytac Eryilmaz/Mathilde Jamin (Hg.), *Fremde Heimat – Yaban, Silan olur. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei*, Essen 1998.

30 Vgl. Aytac Eryilmaz, *Migrationsmuseum in Deutschland. Eine zentrale kulturpolitische Aufgabe der nächsten Jahre*. Vortrag gehalten auf dem Kulturpolitischen Bundeskongress in Berlin am 27.6.2003 (DOMiD-Archiv, Köln).

31 Vgl. Aytac Eryilmaz, *Deutschland braucht ein Migrationsmuseum. Plädoyer für ein Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik*, in: Jan Motte/Rainer Ohliger (Hg.), *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik*, Essen 2004, S. 305–319, hier S. 316.

32 Vgl. ebd., S. 305. Bereits 1980 hatte es einen von Michael Fehr initiierten Anlauf für ein »Museum der Geschichte und Kultur der Arbeitsmigranten« gegeben. Vgl. Michael Fehr, *Überlegungen zu einem Migrationsmuseum in der Bundesrepublik*, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2009*, Essen 2009, S. 265–270, hier S. 265.

33 Vgl. hierzu Eryilmaz, *Deutschland braucht ein Migrationsmuseum*, S. 306–310.

34 Vgl. ebd., S. 312.

ties‹ und Menschen ohne ›Migrationshintergrund‹ den Verein »Migrationsmuseum in Deutschland«, um notwendige Netzwerk- und Lobbyarbeit zu leisten.³⁵ Wie sahen die konzeptionellen Überlegungen für ein solches Haus aus? Der damalige Geschäftsführer Aytaç Eryılmaz führte dazu aus:

»Nach diesen ermutigenden Erfolgen ist es für DOMiT an der Zeit, die Zusammenarbeit mit anderen Migrantencommunities zu suchen, um auf der Basis der bisher gesammelten Erfahrungen ein gemeinsames Archiv und Museum zu Geschichte der Migration in Deutschland zu schaffen. Dabei müssen Migrant_innen und Migranten die Aufarbeitung ihrer Geschichte selbst in die Hand nehmen, damit ihre Perspektive auch ausreichend reflektiert und dargestellt wird. Eine Geschichtsschreibung über Migration, die nicht auch die Sicht der Migranten berücksichtigt, liefert nur ein einseitiges Bild. Das heißt jedoch nicht, dass Migrationsgeschichte nur eine Sache der Migranten selber ist – im Gegenteil, sie ist eine gemeinsame Geschichte: Nicht nur das Leben der Migranten hat sich verändert, sondern auch die deutsche Gesellschaft ist durch Migrationsprozesse in vielfältiger Weise geprägt und verändert worden.«³⁶

Das heißt zunächst, dass an einer multiperspektivischen beziehungsweise zu diesem Zeitpunkt an einer doppelerspektivischen Herangehensweise – die Migranten und die deutsche Gesellschaft – festgehalten wurde. Es ging aber bereits um die gemeinsame Geschichte der Gesellschaft, wenn auch noch eine dichotome Trennung in ›Die‹ und ›Wir‹ basierend auf der Herkunft durchklang. Zu den Inhalten hieß es weiter:

»Ein Zentrum bestehend aus Archiv, Museum und Bildungsmöglichkeiten zu gründen, das alle Bereiche der Migration gleichzeitig behandelt, erscheint für den Anfang als eine außerordentlich schwierige Aufgabe – schließlich ist ›Migration‹ ein sehr weitreichender Begriff, der auch die Geschichte und Lebenswelten von Vertriebenen, Aussiedlern, Kriegsflüchtlingen, Asylbewerbern und weiteren Gruppen umfasst. Zu Beginn sollte deshalb aus pragmatischen Gründen ein Schwerpunkt auf die Arbeitsmigration der Nachkriegszeit gesetzt werden, insbesondere also auf die Arbeitsmigration aus den Anwerbeländern Italien, Spanien, Portugal, Griechenland, Türkei, Jugoslawien, Marokko, Tunesien und Südkorea in die Bundesrepublik – aber auch auf die Arbeitsmigration in der DDR.«³⁷

Das heißt, die Fokussierung auf die Migration aus der Türkei wurde auf andere Gruppen erweitert, dabei aber nur die Arbeitsmigration der Nachkriegszeit und ihre Folgen sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland in den Fokus genommen, wobei der Blick auch die Nachkommen der Arbeitsmigrant_innen umfasste. Obwohl von einem Migrationsmuseum gesprochen wurde, sollte der Ort mehrere Funktionen erfüllen:

35 Beide Vereine verschmolzen 2007 zu DOMiD. Dieser Zusammenschluss legte den Grundstein für die breit aufgestellte Mitgliedsstruktur des Vereins.

36 Eryılmaz, Deutschland braucht ein Migrationsmuseum, S. 316f.

37 Ebd., S. 317. Das Ziel war es aber, bereits die Aktivitäten »schrittweise auf alle Bereiche von Migration« auszudehnen. Vgl. ebd., S. 319.

»Danach soll ein Migrationsmuseum nicht nur die Bereiche Archiv und Museum beinhalten, sondern auch ein Zentrum für die Geschichte und Kultur der Migration sein, das Bildungs- und Forschungsmöglichkeiten anbietet und die Bereiche Kunst und Kultur fördert. Als Kern des Zentrums sollte im Museumsbereich eine Dauerausstellung über die Geschichte der neueren Migration präsentiert werden, eine ergänzende Wanderausstellung zugleich aber eine bundesweite Präsentation ermöglichen. Darüber hinaus sollte das Zentrum Räumlichkeiten für Wechselausstellungen und Veranstaltungen anbieten.«³⁸

Mit diesen Forderungen – Interdisziplinarität, Trennung in permanente und temporäre Flächen, Überlegungen zu einer bundesweiten Präsenz – wurden damals bereits Ansprüche formuliert, die nach wie vor zentrale Aspekte einer Museumsneugründung betreffen.

Zum Standort herrschten ebenfalls klare Vorstellungen: Gedacht wurde an einen »repräsentativen Ort in günstiger Lage in einer Großstadt. Die gelegentlich schon vorgeschlagene Ansiedlung in mehrheitlich von Migranten bewohnten und benachteiligten Stadtarealen wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Themas hingegen nicht gerecht.«³⁹ Auch heute hält DOMiD eine von vielen Migrationsformen geprägte Großstadt für einen idealen Standort. Das Gesagte heißt auch, dass neben der Bewahrung, Forschung und Vermittlung insbesondere auch eine Anerkennung durch Sichtbarmachung bedacht wurde. Die Ausführungen zeigen, dass sich aus dieser Vielzahl von Funktionen und Anforderungen die Frage stellte, inwieweit von einem Museum oder doch eher von einem Zentrum gesprochen werden sollte.

Die Zeit war damals noch nicht reif für einen solchen Ort. Die Verwirklichung scheiterte 2003 bereits bei dem Versuch, die für eine Machbarkeitsstudie notwendigen Mittel einzuwerben.⁴⁰ Mit den Ergebnissen dieser Studie sollte dann um die eigentliche Finanzierung des Projekts geworben werden. Trotz dieser Widrigkeiten verstanden die Initiatoren auch das nächste große Projekt DOMiDs als weiteren Schritt in Richtung eines Migrationsmuseums⁴¹:

Das »Projekt Migration« realisierte DOMiD in Kooperation mit dem Kölner Kunstverein, dem Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt am Main sowie dem Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zü-

³⁸ Eryilmaz, *Deutschland braucht ein Migrationsmuseum*, S. 318.

³⁹ Ebd., S. 319.

⁴⁰ Ein Grund dafür war auch, dass sich das Land NRW dafür entschied, einer dezentralen Lösung der erinnerungspolitischen Verankerung des Themas Migration den Vorzug zu geben. Vgl. Armin Laschet, *Eröffnung*, in: *Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (Hg.), Inventur Migration. Tagungsdokumentation, Köln 2009*, S. 7–13, hier S. 11f. Auch der Bund entschied sich 2003 für eine Förderung der Auswanderungsgeschichte in Bremerhaven. Vgl. Schlutow, *Migrationsmuseum*, S. 9f.

⁴¹ Eryilmaz, *Deutschland braucht ein Migrationsmuseum*, S. 319.

rich.⁴² Förderer dieses mehrjährigen interdisziplinären Forschungsprojekts war die Kulturstiftung des Bundes. Das Ergebnis umfasste neben einer Ausstellung eine Vielzahl von Veranstaltungen wie beispielsweise Kunstaktionen und Filmprogramme. Die Arbeiten behandelten sämtliche Wanderungsbewegungen nach West- und Ostdeutschland von 1955 bis 2005: von der Arbeitsmigration verschiedener Gruppen bis zu Geflüchteten und Asylsuchenden. Gleichzeitig thematisierte die Ausstellung die gesellschaftsverändernden Wirkungen von Migration und präsentierte ein von Migration mitgeprägtes Deutschland und Europa. Darüber hinaus entwickelte sie aus der Betrachtung von Geschichte und Gegenwart die Frage nach der Zukunft einer Migrationsgesellschaft. Damit ging DOMiD weit über die bis dahin formulierten inhaltlichen Aspekte hinaus und verließ auch konzeptionell die chronologische beziehungsweise am Migrationsprozess orientierte Darstellungsweise, indem thematische Einheiten die Gliederungsfunktion übernahmen. Erstmals wurden zudem neben historischen Exponaten auch Kunstwerke präsentiert. Ging es zuvor darum, Migration im Zusammenhang der bundesdeutschen Geschichte zu zeigen, rückten »die ökonomischen, politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen in Folge der Migration sowie ihre transnationalen Dimensionen in den Vordergrund«. ⁴³ Durch die Zusammenarbeit vieler unterschiedlicher ›Migrant communities‹ konnte zudem die Sammlung ausgeweitet werden.

Nach dem »Projekt Migration« folgten weitere Ausstellungen und Bemühungen zur Umsetzung eines zentralen Hauses. In zahlreichen Publikationen und auf Tagungen skizzierte DOMiD seine Ansprüche an eine solche Institution beziehungsweise an Ausstellungen zur Migration allgemein.⁴⁴ Im Jahr 2009 wurden dabei für die Ausstellungspraxis vier wesentliche Punkte herausgehoben. Ausstellungen sollten erstens national homogene Deutungsangebote hinterfragen und möglichst überwinden sowie sich kritisch mit rassistischen Denkmustern und gesellschaftlichen Machtverhältnissen auseinandersetzen. Sie sollten sich zweitens kritisch mit der Macht von Bildern beschäftigen und diese dekonstruieren. Drittens sollten sie vermitteln, dass kulturelle Identitätskonstruktionen in der Migrationsgesellschaft auf Heterogenität basieren. Und viertens sollten in Projekte zur Migration verschiedene

⁴² Kölnischer Kunstverein u.a. (Hg.), Projekt Migration, Köln 2005. Vgl. auch Osses, Perspektiven, S. 79f.

⁴³ Aytac Eryilmaz/Martin Rapp, Wer spricht? Geteilte Erinnerung in der Migrationsgesellschaft, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2009, S. 271–279, hier S. 278.

⁴⁴ Eine Publikationsliste findet sich hier: <http://www.domid.org/de/publications> (27.10.2015).

Blickwinkel einfließen, insbesondere auch diejenigen von Migrant_innen unterschiedlicher Herkunft und Generationen.⁴⁵

An diesem letzten Punkt deutet sich ein Wandel der Auffassung an, wer für die Aufarbeitung von Migrationsgeschichte zuständig sei. 2003 schienen dies noch die Migrant_innen selber zu sein. Als diese und andere Fragen 2012 im Rahmen der Tagung ›Stand der Dinge. Sammlung und Darstellung der Migrationsgeschichte‹ diskutiert wurde, galten die Errichtung eines Migrationsmuseums und die Darstellung von Migrationsgeschichte als gesamtgesellschaftliche Aufgaben. Die Beteiligung möglichst aller relevanten Akteur_innen und Expert_innen bei der Umsetzung eines Museums der Migrationsgesellschaft war zu einer Kernforderung avanciert.⁴⁶

Seit 2012 hat sich DOMiD, im Rahmen seiner Möglichkeiten und Ressourcen, noch breiter aufgestellt⁴⁷: Das gilt auch für die Sammlung, die mittlerweile Exponate zur Einwanderung nach Deutschland (West und Ost) von 1945 bis heute umfasst und damit auch zu Geflüchteten beziehungsweise Vertriebenen, Aussiedler_innen, Spätaussiedler_innen, Asylantragstellenden und Menschen mit multilokalen Lebensweisen. DOMiD gibt eine wissenschaftliche Buchreihe heraus, die zuletzt die Einwanderung aus Korea und Vietnam behandelte.⁴⁸ Der Verein ist Ansprechpartner bei zentralen Gedenkfeiern wie derjenigen 2014 zur Erinnerung an den 50. Jahrestag der Ankunft des ›einmillionsten Gastarbeiters‹ 1964. In ähnlicher Weise bildete die Ausstellung ›Facetten der Migrationsgeschichte‹ den Rahmen der Würdigungsfeier zum 60. Jahrestag des Beginns der ›Gastarbeiteranwerbung‹ im Dezember 2015 im Bundeskanzleramt. Zunehmend begleitet DOMiD zudem Medienproduktionen.⁴⁹ Mit der Konzeption und der derzeitigen Umsetzung des Virtuellen Migrationsmuseums erweiterte DOMiD sein Know-how ins Digitale und konnte neuerlich starke Aufmerksamkeit von Fachwelt und Öffentlichkeit für das Projekt eines Migrationsmuseums wecken.⁵⁰

45 Eryilmaz/Rapp, *Wer spricht?*, S. 278.

46 Vgl. Aytac Eryilmaz, *Thesen zur Perspektive eines Migrationsmuseums*, in: DOMiD (Hg.), *Stand der Dinge, Sammlung und Darstellung der Migrationsgeschichte*. Symposium am 25.4.2012 im Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Köln 2012, S. 33–35, hier S. 35.

47 Vgl. zum folgenden Abschnitt die Angaben auf der Homepage: www.domid.org (10.11.2015).

48 Vgl. die Bände Jörg Huwer, ›Gastarbeiter‹ im Streik. Die Arbeitsniederlegung bei Ford im August 1973, Köln 2013; Young-Seoun Chang-Gusko/Nataly Jung-Hwa Han/Arnd Kolb (Hg.), *Unbekannte Vielfalt. Einblicke in die koreanische Migrationsgeschichte in Deutschland*, Köln 2014; Bengü Kocatürk-Schuster/Arnd Kolb/ThanhLong/Günther Schultze/Sascha Wölck (Hg.), *Unsichtbar – Vietnamesisch-Deutsche Wirklichkeiten*, Köln 2017.

49 Dazu zählt zuletzt die preisgekrönte Serie *Dr. Illegal*, die u.a. den Civis Medienpreis erhielt. Vgl. <http://www.drillegal.de/en/neuigkeiten.php> (10.11.2015).

50 Vgl. www.virtuelles-migrationsmuseum.org. Die Umsetzung erfolgt 2018 und wird durch die Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) und den LVR finanziert.

Auch vor diesem Hintergrund stehen die Chancen für eine Umsetzung heute besser als je zuvor. DOMiD konnte, anders als in den 2000er Jahren, die finanziellen Mittel für eine Machbarkeitsstudie einwerben und mit der Bundestagspräsidentin a.D. Frau Prof. Dr. Rita Süßmuth eine prominente Schirmherrin für das Projekt gewinnen.⁵¹ 2015 startete das Projekt mit einer Pressekonferenz unter dem Titel ›Auf dem Weg zum deutschen Migrationsmuseum‹.

Der Blick in die Zukunft

Abschließend lassen sich die Chancen und Herausforderungen der Neugründung eines Migrationsmuseums aufzeigen. Dabei wird deutlich, wie komplex die Fragen sind, die von der Machbarkeitsstudie zu beantworten waren.

Aus der oben dargestellten Entwicklung ergeben sich zentrale Punkte, die für DOMiD bei der Umsetzung wichtig sind und die entsprechend den Rahmen der Machbarkeitsstudie bildeten. Diese betreffen zunächst die zentralen Botschaften: Migration hat prägende Effekte auf die Entwicklung unserer Gesellschaft und stellt einen Normalfall der Geschichte dar. Auch wenn sich diese Einsicht in der akademischen Migrationsforschung bereits durchgesetzt hat, lässt sich die Anerkennung dieses Befundes noch nicht verallgemeinern. Gesamtgesellschaftlich ist es zentral für das zukünftige Zusammenleben, dass das nationale Metanarrativ multiperspektivisch gedacht wird und sich dies entsprechend in der Erinnerungspolitik manifestiert.

DOMiDs Haltung basiert dabei auf der Überlegung, dass es nicht ›die‹ eine deutsche Geschichte gibt. Vielmehr ist Geschichte multiperspektivisch zu denken. Dies soll sich auch in der Ausstellung widerspiegeln, die unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen lassen soll. Wie erlebten beispielsweise die Kinder italienischer Einwander_innen die Fußballweltmeisterschaft des Jahres 2006 oder welche Rolle spielt die Wiedervereinigung für türkische Einwander_innen und ihre Nachfahren? Es geht um die Darstellung der Entwicklung hin zu einer Gesellschaft, deren Selbstverständnis von Multiperspektivität bestimmt ist – dieses ist plural, flexibel und in ständiger Wandlung.

Für die Ausstellung ist zudem eine kritische Haltung zentral. Diese muss sich auf die inhaltlichen Aussagen über den Zustand der Migrationsgesellschaft, die Behandlung von Fragestellungen zu Rassismus und sozialer Benachteiligung sowie die Dekonstruktion von Begriffen und Konzepten, wie

⁵¹ Die Studie wurde mit der Unterstützung durch die Nordrhein-Westfalen-Stiftung Natur – Heimat – Kultur und das Ministerium für Arbeit, Integration und Soziales (MAIS) des Landes NRW finanziert und von einer externen Agentur durchgeführt.

beispielsweise ›Nation‹, ›Grenzen‹ oder ›Integration‹ beziehen.⁵² Dabei soll das Haus ein lebendiger Ort des Dialogs und produktiver Debatten über Migration und die Migrationsgesellschaft sein.⁵³ In der Vernetzung durch interdisziplinäre Kooperationen – wie beispielsweise mit der bildenden und darstellenden Kunst – sieht DOMiD nach dem ›Projekt Migration‹ große Potenziale, eine Lebendigkeit zu kreieren, die über den Ausstellungsbetrieb hinaus in die Gesellschaft wirkt. Zudem sind auch internationale Kooperationen anzustreben, da in der Migrationsgesellschaft, aktuellen Entwicklungen zum Trotz, letztlich die Überwindung des ›Nationalen‹ angelegt ist.⁵⁴

Durch den starken Bezug zur Gegenwart liegt der anvisierte zeitliche Schwerpunkt auf einer Perspektive von 1945 bis zur Gegenwart. Räumlich soll sich die Dauerausstellung entsprechend auf Deutschland in seinen heutigen Grenzen fokussieren, wobei transnationale Aspekte nicht ausgeblendet werden dürfen.⁵⁵ Temporäre Ausstellungen bieten dabei Möglichkeiten, den zeitlichen und räumlichen Blickwinkel zu erweitern.

Vor diesem Hintergrund sollte die Machbarkeitsstudie die Möglichkeiten einer Umsetzung ergebnisoffen prüfen, deren notwendige Rahmenbedingungen festlegen und weitere Planungen auf eine belastbare Basis stellen. Dazu mussten insbesondere folgende Punkte geklärt werden: Wie hoch belaufen sich die Kosten für den Aufbau und einen nachhaltigen Betrieb? Wie kann diese Finanzierung gesichert werden – und welche Konsequenzen ergeben sich aus dem Finanzierungskonzept für die Trägerstruktur? Wie sehen potenzielle Standortvoraussetzungen aus? Was soll wie inhaltlich präsentiert werden? Wie lässt sich Partizipation in verschiedenen Formen sicherstellen? Wie gestaltet sich der Zeitplan für den Aufbau des Museums und wie sehen wichtige Meilensteine aus? Welche Akteure müssen für die Realisierung zusammengebracht werden?

Die Machbarkeitsstudie hat durch eine Vergleichsanalyse mit bestehenden Häusern und Projekten die Grundzüge eines Ansatzes erarbeitet, der die

52 Zum letzten Punkt führten Eryilmaz und Rapp 2009 aus: »Ethnische Identität, Tradition und Homogenität als soziale Konstruktionen zu hinterfragen und durch Begriffe wie Differenz, Veränderung und Hybridität zu erweitern, gesellschaftliche Zuschreibungen und Machtverhältnisse zu dekonstruieren, sind die Voraussetzungen für die Aneignung von Geschichte und die Herstellung ›geteilter‹ Erinnerung.« Eryilmaz/Rapp, *Wer spricht?*, S. 273.

53 Vgl. Sandra Vacca, *Modelle musealer Darstellung von Einwanderung*, in: DOMiD (Hg.), *Stand der Dinge*, S. 50–52.

54 Als Grundlage kann beispielsweise das bereits bestehende komparative Kooperationsprojekt ›Blickwechsel Deutschland – Frankreich‹ zwischen der Association Génériques und DOMiD zum Vergleich der Arbeitsmigration in beiden Ländern dienen. Vgl. <http://domid.org/de/projekt/g%C3%A9n%C3%A9riques-und-domid-online-ausstellung-zur-arbeit-smigration> (10.4.2016).

55 Obwohl Grenzen als fluide betrachtet werden und dies auch thematisiert werden soll, scheint eine Eingrenzung aus ausstellungstechnischen Überlegungen heraus sinnvoll.

zu vermittelnden Botschaften transportieren kann. Das Konzept löst sich von einem chronologisch-thematischen Vermittlungsansatz und stellt stattdessen übergeordnete Konzepte ins Zentrum, die unsere Gesellschaft strukturieren. Dazu zählen Begriffe wie ›Identität‹, ›Nation‹, ›Mobilität‹, ›Wert‹, ›Wahrnehmung‹, ›Wandel‹, ›Erinnerung‹, ›Fremdheit‹, ›Grenze‹ oder ›Mobilität‹. Dadurch entstehen Konzepträume, in denen eine Vielzahl von Fragestellungen behandelt werden können. Die Nachvollziehbarkeit und Kontextualisierung zeitlicher Ereignisse ergibt sich dabei u.a. durch historische Tiefenbohrungen.

Mittels solcher abstrakter Konzepte aufgeworfene Fragen können anhand von Exponaten, Interviews mit persönlichen Erinnerungen und anderen Medien aus der Sammlung DOMiDs kritisch aufgearbeitet werden. In der Gesellschaft gängige Vorstellungen und Vorurteile können hinterfragt und damit neue Perspektiven eröffnet werden. Die Vorteile dieses Ansatzes liegen auf der Hand:

Migration wird entdramatisiert und nicht mehr als etwas Besonderes – und vielfach negativ Konnotiertes – hervorgehoben, sondern als Teil der gesellschaftlichen Entwicklung interpretiert. Damit kann eine Trennung in ›Die‹ und ›Wir‹ vermieden werden. Dies geschieht beispielsweise, indem nicht mehr nach einzelnen Gruppen getrennt oder nach Unterschieden beziehungsweise dem ausschließlichen Einfluss von Migration auf bestimmte Themen gefragt wird und möglichst alle Teile der Bevölkerung eingebunden werden.

Migration ist ein Thema, das viele Bereiche der Gesellschaft berührt. Entsprechend weit ist der inhaltliche Rahmen, der abgedeckt werden muss. Die Konzepträume können mit exemplarischen Inhalten aus diesen verschiedenen Bereichen gefüllt werden, was ständige Aktualisierungen ermöglicht und für Abwechslung sorgt.

Mit Blick auf die partizipativen Elemente bietet dieser assoziative Zugang insbesondere für angedachte und weiter unten beschriebene Outreach-Projekte hohes Potenzial. Alle Besucher_innen haben eigene Assoziationen zu den Begriffen. Sie können daher abgeholt, eingebunden und überrascht werden. Weil er nicht mehr an eine chronologische Folge gebunden ist, ist der Ansatz zudem hochgradig modular angelegt. Das lässt der Gestaltung der Räume viel kreativen Platz. Aus diesem Ansatz ergeben sich zudem flexible Möglichkeiten der Umsetzung an einem potenziellen Standort.

Die Studie verdeutlicht u.a., dass ein zentrales Haus, das die gegenwärtige Migrationsgesellschaft behandelt, in einer Großstadt oder einem Ballungsraum verortet sein sollte, da sich hier Migrationsprozesse verdichten. Die Stadt sollte möglichst von unterschiedlichsten Migrationsformen geprägt sein – entsprechend über historische Anknüpfungspunkte verfügen – und dies

auch zukünftig werden.⁵⁶ Bei der Standortwahl spielt zudem die geografische Lage eine Rolle, um möglichst viele Menschen zu erreichen und somit eine gesellschaftliche Tiefenwirkung zu entfalten. Eine geografische Randlage kann dabei negative Auswirkungen haben, da das Thema symbolisch in die Peripherie gedrängt und nicht im Zentrum der Gesellschaft verhandelt wird. Um Konkurrenz um Zielgruppen in den Bereichen Finanzierung, Besucher_innen und Leihgeber_innen zu vermeiden, müssen zudem die regionale Museumslandschaft und insbesondere die Stadtmuseen mit in den Blick genommen werden. Neben der Museumslandschaft ist auch die mögliche Vernetzung mit anderen kulturellen Akteuren und verschiedenen Communities im Umfeld relevant.

In diesem Zusammenhang weist die Studie neben der Notwendigkeit einer breit aufgestellten Sammlung zur Einwanderungsgeschichte auf die Einbindung der Eingewanderten und ihrer Nachfahren schon in der Ausstellungskonzeption hin. Neben der Würdigung und Repräsentation dieser bis dato unterrepräsentierten Gruppen ist eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe in allen Museumsbereichen zentral.

Vor dem Hintergrund der Anliegen des Museums muss, wie oben angedeutet, Partizipation eine wichtige Position in der Ausgestaltung einnehmen.⁵⁷ Dabei sollen unterschiedliche Formen in Kombination eingesetzt werden: Bereits im Vorfeld der Eröffnung ist ein Outreach-Programm angedacht, das die Bevölkerung einbindet. Denkbar sind bewegliche Module, die temporär an verschiedenen Orten eingesetzt werden. Dieses Programm wird auch im laufenden Betrieb aufrecht erhalten. Dies führt zu einem konstanten Zufluss neuer Interviews und Objekte. Zudem ermöglicht es, dass die Institution bzw. die Ausstellung lebendig und an die Gesellschaft rückgekoppelt bleibt. Kooperationsprojekte in verschiedenen Stufen ergänzen das Outreach-Programm, indem Gruppen ins Museum geholt werden, um an Projekten mitzuwirken oder selbstständig Ausstellungen oder Ähnliches durchzuführen. Innerhalb des Museums werden unterschiedliche Formen der Beteiligung eingesetzt. Diese reichen von der Feedbackabgabe über Meinungsumfragen und Interventionen bis zur Möglichkeit, eigene Geschichten zu hinterlassen. Diese Beteiligung kann und sollte dabei auch auf den digitalen Raum ausgedehnt werden. Das Virtuelle Migrationsmuseum bietet hierzu Anknüpfungspunkte.

⁵⁶ Die regionale und historische Verankerung sind trotz des gesamtgesellschaftlichen und überregionalen inhaltlichen Bezugs wichtig, um beispielsweise die Akzeptanz in der Stadtbevölkerung zu sichern und die Funktion der Anerkennung durch Sichtbarmachung zu gewährleisten.

⁵⁷ Zu Teilnahmeverfahren allgemein vgl. Nina Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz, CA 2010.

Mit den hier skizzierten Ergebnissen der Machbarkeitsstudie hat DOMiD ausgehend von seiner Geschichte und den damit verbundenen konzeptionellen Weiterentwicklungen seine Vorstellungen noch weiter präzisiert und konkretisiert. Die aktuellen politischen Ereignisse und Diskussionen verdeutlichen, wie dringend erforderlich es ist, breiten Bevölkerungsgruppen die Teilhabe an der Geschichte der Migrationsgesellschaft zu ermöglichen und die Erkenntnis, dass wir in einer Migrationsgesellschaft leben, in allen Bevölkerungsteilen zu etablieren.⁵⁸

58 Dieser gesellschaftlichen Relevanz entsprechend, hat die neue Landesregierung in Nordrhein-Westfalen das Projekt in den Koalitionsvertrag aufgenommen.

Die Autorinnen und Autoren

Aslıgül Aysel, M.A., hat das Studium der Geschichte und Islamwissenschaft in Bochum und Istanbul 2010 und ihre Promotion 2017 an der Ruhr-Universität Bochum (RUB) abgeschlossen. 2008/09 kuratierte sie die Ausstellung ›Hochzeitsbräuche‹ im Kultur- und Stadthistorischen Museum Duisburg (KSM) und 2011 eine weitere Ausstellung unter dem Titel ›Vom Gastarbeiter zum Unternehmer‹ im Verein der Türkischen Geschäftsleute in Duisburg und Umgebung (TIAD e.V.). 2014–2016 war sie Stipendiatin im Museumsprogramm ›Kulturelle Vielfalt und Migration‹ (gefördert von der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung) im LWL-Industriemuseum Zeche Hannover und Deutschen Bergbau-Museum Bochum, Ruhr Museum Essen und KSM, wo sie in diversen Ausstellungen zum Thema Migration mitgearbeitet hat. Seit 2016 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Islamische Theologie und ihre Didaktik, Justus-Liebig-Universität Gießen (JLU), tätig und leitet das Projekt ›Akzeptanz, Formation und Transformation am Beispiel des Islamischen Religionsunterrichts‹. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich inner- und außerschulischer Bildungs- und Erziehungsformen in muslimischen Familien in Deutschland.

Dorothee Barth, Dr. phil., ist Professorin für Musikdidaktik an der Universität Osnabrück und Vizepräsidentin des Bundesverbandes Musikunterricht. Ihre Publikationen beschäftigen sich mit der interkulturell orientierten Musikpädagogik, mit konzeptionellen Weiterentwicklungen und bildungstheoretischen Begründungen des Musikunterrichts an der allgemeinbildenden Schule und mit Kooperationsmöglichkeiten zwischen schulischer und außerschulischer Musikpädagogik (kultureller Bildung), u.a.: (Hg. zus. mit Ortwin Nimczik und Michael Pabst-Krueger), Musikunterricht 2 – Bildung. Musik. Kultur – Horizonte öffnen, Kassel/Mainz: Bundesverband Musikunterricht 2015; (Hg.), Musik. Kunst. Theater. Fachdidaktische Positionen ästhetisch-kultureller Bildung an Schulen, Osnabrück 2016; Singen und Chorkultur in der Migrationsgesellschaft – ein Thema auch für die allgemeinbildende Schulen, in: Karl Ermert (Hg.), Chormusikkultur und Migrationsgesellschaft – Erhebungen und Überlegungen zu Kinder- und Jugendchören als Orte transkultureller Begegnung, Wolfenbüttel 2016, S. 81–89; (zus. mit Anne Bubinger), Sprachbildung im Musikunterricht? Möglichkeiten und Perspektiven kultureller Teilhabe für mehrsprachige Kinder und Jugendliche, in: MUSIKUNTERRICHT aktuell 2/2015, S. 10–13; Wer hört wie ich und zu welchen gehöre ich? Zum Begriff kultureller Identität im Kontext einer (interkulturellen) Musikpädagogik, in: Art Education Research No. 9, online unter:

<http://iae-journal.zhdk.ch/no-9/>, 2014; Musikalische Bildung in Deutschland. Aufgabenfelder, Ziele, Institutionen, Finanzierung, in: AfS-Magazin 37/2014, S. 10–12; Hör ich verschieden oder hören wir gleich? Zur Bedeutung der Begriffe »Identität« und »Diversität« in der Interkulturellen Musikpädagogik, in: Barbara Alge/Oliver Kraemer (Hg.), Beyond borders: Welt-Musik-Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs, Augsburg 2013, S. 67–80.

Natalie Bayer, M.A., hat 2009 ihr Studium der Volkskunde/Europäischen Ethnologie, Kunstgeschichte und Ethnologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München abgeschlossen. Seit 2009 ist sie wissenschaftlich, kuratorisch und publizistisch tätig, etwa für das Forschungs-/Ausstellungsprojekt ›Crossing Munich. Orte, Bilder und Debatten der Migration‹ (2009, München), Stadtmuseum Kaufbeuren, historisches museum frankfurt. Mit einer eigenen Diskussionsreihe ›POLYCITY: Kritische Lagebesprechung zu Bildern und Debatten der Migration‹, Vorträgen und Aufsatzpublikationen hat sie ihre Positionen zur kultur-/politischen Repräsentation der Migration veröffentlicht. Seit 2015 arbeitet sie am Münchner Stadtmuseum als wissenschaftliche Kuratorin, um Migration als Querschnittsthema zu verankern. Ab 2018 leitet sie das Friedrichshain-Kreuzberg Museum in Berlin. Sie ist Mitglied des Göttinger Forschungslabors ›Kritische Grenzregime- und Migrationsforschung‹. Außerdem promoviert sie an der Georg-August-Universität Göttingen unter dem Titel ›Migration on Display. Eine wissenschaftliche Studie zur Musealisierung der Migration in kulturhistorischen Museen‹.

Marcel Berlinghoff, Dr. phil., geb. 1977, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Seminar und Mitglied des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück. Er ist Co-Koordinator des DFG-Netzwerks ›Grundlagen der Flüchtlingsforschung‹ und Mitherausgeber der ›Zeitschrift für Flüchtlingsforschung. Z'Flucht‹. Zuletzt erschienen sind u.a.: Labour Migration: Common Market Essential or Common Problem? The EC Committees and European Immigration Stops in the Early 1970s, in: E. Calandri/S. Paoli/A. Varsori (Hg.), Peoples and Borders. Seventy Years of Migration in Europe, from Europe, to Europe (1945–2015) (ZGEI Sonderband), Baden-Baden 2017, S. 157–175; Die Bundesrepublik und die Europäisierung der Migrationspolitik seit den späten 1960er Jahren, in: Jochen Oltmer (Hg.), Handbuch Staat und Migration in Deutschland seit dem 17. Jahrhundert, Berlin 2016, S. 931–966.

Simone Blaschka-Eick, Dr. phil., ist seit Januar 2006 Direktorin und Geschäftsführerin des Deutschen Auswandererhauses Bremerhaven. Autorin und Herausgeberin von Büchern und Aufsätzen zur Migrationsgeschichte

und zur Vermittlung von Migration in Museen, zuletzt u.a.: In die Neue Welt! Deutsche Auswanderer in drei Jahrhunderten, 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2016; »...und irgendwo dazwischen ich«. Das Deutsche Auswandererhaus in Bremerhaven nach seiner Erweiterung um 300 Jahre Einwanderungsgeschichte im Frühjahr 2012, in: Volker Rodekamp (Hg.), Alle Welt im Museum? Museen in der pluralen Gesellschaft (Museumskunde, Bd. 77, 2), Berlin 2012, S. 40–49; Migrationsgeschichte erleben und erlernen. Politische Bildung im Deutschen Auswandererhaus, in: Dirk Lange (Hg.), Migration und Bürgerbewußtsein. Perspektiven Politischer Bildung in Europa, Wiesbaden 2008, S. 171–185; Geschichtsvermittlung und Erinnerungskultur abseits der Metropolen am Beispiel des Deutschen Auswandererhauses Bremerhaven, in: Kultur als Arbeitsfeld und Arbeitsmarkt für Geisteswissenschaftler, hg.v. Deutschen Kulturrat, Berlin 2008, S. 40–44.

Burcu Dogramaci, Dr., geb. 1971, ist Professorin für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Veröffentlichungen zum Thema Exil und Migration (u.a.): Kulturtransfer und nationale Identität. Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927, Berlin 2008; (Hg. zus. mit Karin Wimmer), Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin 2011; (Hg.), Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2013; Fotografieren und Forschen. Wissenschaftliche Expeditionen mit der Kamera im türkischen Exil nach 1933, Marburg 2013; (Hg. zus. mit Elizabeth Otto), Passagen des Exils/Passages of Exile, München 2017.

Marie Fröhlich, M.A., hat Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie und Politikwissenschaft an den Universitäten Göttingen und Ljubljana mit Schwerpunkt Migrations- und Grenzregimeforschung studiert. Zwischen 2011 und 2013 wirkte sie an dem forschersch-künstlerischen Ausstellungsprojekt ›Movements of Migration. Neue Perspektiven auf Migration‹ (2013, Göttingen) mit. Seit 2014 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie der Universität Göttingen. Derzeit forscht sie im Rahmen ihrer Promotion unter dem Titel ›(V)Ermessen – Wissenspraktiken, die am Körper greifen, und die Vergabe von Aufenthaltsrechten‹ zur Relevanz von Körperlichkeit im Bleiberecht. Sie ist Mitglied des Forschungslabors ›Kritische Grenzregime- und Migrationsforschung‹, angesiedelt bei Prof. Dr. Sabine Hess, Universität Göttingen.

Robert Fuchs, Dr. phil., arbeitet seit 2013 am Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (DOMiD) und ist seit August 2017 Geschäftsführer. Er leitete die Planungsstudie für den Aufbau eines virtuellen Migrationsmuseums. Robert Fuchs studierte Geschichte, Politik

und Germanistik in Köln und Oxford (Brookes University). Danach absolvierte er ein Museumsvolontariat am Deutschen Auswandererhaus, Bremerhaven, wo er an zahlreichen Ausstellungsprojekten zum Thema Migration beteiligt war. In seiner Dissertation ›Heirat in der Fremde‹ untersuchte er anhand des Heiratsverhaltens von Migrantinnen und Migranten die Akkulturation der Deutschen in den USA im 19. Jahrhundert. Die Dissertation erschien 2014 in der Reihe ›Studien zur Historischen Migrationsforschung‹.

Thorsten Heese, Dr. phil., geb. 1965, ist Kurator für Stadtgeschichte am Felix-Nussbaum-Haus/Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück sowie Gastdozent für Museumsdidaktik und Museumspädagogik an der Universität Osnabrück. Autor und Herausgeber verschiedener Schriften zur Museologie, Geschichtsdidaktik und Regionalgeschichte, u.a. »...ein eigenes Local für Kunst und Alterthum«. Die Institutionalisierung des Sammelns am Beispiel der Osnabrücker Museumsgeschichte (Osnabrücker Kulturdenkmäler, Bd. 12), Bramsche 2004; Vergangenheit »begreifen«. Die gegenständliche Quelle im Geschichtsunterricht (Methoden Historischen Lernens), Schwalbach i.Ts. 2007; Gesellschaft im Aufbruch. Der Club zu Osnabrück und die Entwicklung des Osnabrücker Vereinswesens. Eine Gesellschaftsgeschichte (Osnabrücker Kulturdenkmäler, Bd. 13), Bramsche 2009; (Hg. u. Mitautor), Topografien des Terrors. Nationalsozialismus in Osnabrück (Osnabrücker Kulturdenkmäler, Bd. 16), Bramsche 2015.

Arnd Kolb, M.A., war bis Juli 2017 Geschäftsführer des Dokumentationszentrums und Museums über die Migration in Deutschland (DOMiD) in Köln. Der Historiker arbeitete zuvor als Redakteur beim Südwestrundfunk (SWR), wo er die erfolgreiche Wanderausstellung ›Zwischen Kommen und Gehen – und doch Bleiben‹ konzipierte, die sich mit der Arbeitsmigration nach Deutschland ab 1955 beschäftigt. Kolb sammelte Projekterfahrungen als freier Kulturmanager und als Veranstaltungsleiter im Mercedes-Benz Museum in Stuttgart. Daneben betätigte er sich auch publizistisch. Zuletzt erschien sein Buch ›Autos-Arbeit-Ausländer‹, die erste Studie, die die Geschichte der Arbeitsmigration eines Autoherstellers nachzeichnet.

Katarzyna Nogueira, M.A., geb. 1986, ist freiberufliche Kuratorin und seit 2014 als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stiftung Geschichte des Ruhrgebiets in Bochum für das Oral History-Projekt ›Digitaler Gedächtnisspeicher. Menschen im Bergbau‹ tätig. Nach dem Studium der Volkskunde/Europäischen Ethnologie, Romanistik und Literaturwissenschaften an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster absolvierte sie ein wissenschaftliches Volontariat am LWL-Industriemuseum Zeche Hannover in Bochum. Dort kuratierte sie u.a. die Ausstellungen ›Einfach anders. Jugendliche Sub-

kulturen im Ruhrgebiet« und »Nach Westen. Zuwanderung aus Osteuropa ins Ruhrgebiet«. Beide Projekte bauten wesentlich auf der Einbindung lebensgeschichtlicher Perspektiven auf. Im Rahmen eines trinationalen Volontärsaustauschs der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland und des Deutsch-Französischen Jugendwerkes folgte 2013 ein Arbeitsaufenthalt am Pariser Migrationsmuseum Musée de l'histoire de l'immigration, wo sie die Neukonzeption der Dauerausstellungen »Repères« und »Galerie des dons« begleitet hat. Seit 2012 ist sie Mitglied im Arbeitskreis Migration des Deutschen Museumsbundes.

Christoph Rass, Prof. Dr. rer. pol., lehrt Historische Migrationsforschung und Neueste Geschichte an der Universität Osnabrück und ist Mitglied des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS). In der Historischen Migrationsforschung liegen seine Schwerpunkte auf Institutionen und Wissensproduktion in Migrationsregimen, Gewaltmigration und ihren Folgeprozessen sowie der GIS-basierten Modellierung von Migrationsmustern aus biographischen Massendaten. Zu seinen jüngeren Veröffentlichungen zählen: (zus. mit Ismee Tames und Sebastian Bondzio), *People on the Move. Revisiting Events and Narratives of the European Refugee Crisis (1930s–1950s)*, in: *Freilegungen. Wege, Orte und Räume der NS-Verfolgung*. Jahrbuch des International Tracing Service, 5/2016, S. 36–55; (Hg.), *Militärische Migration von der Antike bis zur Gegenwart*, Paderborn 2016; *Wanderungslenkung und Kriegsvorbereitung 1933–1939*, in: Jochen Oltmer (Hg.), *Staat und Migration in Deutschland seit dem 17. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2016, S. 537–572. Aktuelle Forschungsprojekte befassen sich mit dem globalen Resettlement von displaced persons nach dem Zweiten Weltkrieg, Biographie und Migrationserfahrungen sowie der Flucht und Verfolgung von Künstlerinnen und Künstlern im 20. Jahrhundert. Ausführliche Angaben finden sich unter www.chrass.de.

Dirk Rupnow, Univ.-Prof. Mag. Dr., Leiter des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Innsbruck; Studium der Geschichte und Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin und Wien; 1999 Mag. phil. (Universität Wien); 2002 Dr. phil. (Universität Klagenfurt); 2009 Habilitation (Universität Wien); 1999/2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Historikerkommission der Republik Österreich; zahlreiche Gast- und Auslandsaufenthalte, u.a. am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften IFK, Wien, Institut für die Wissenschaften vom Menschen IWM, Wien, am History Department der Duke University, Jewish Studies Program des Dartmouth College, am Simon-Dubnow-Institut für jüdische Geschichte und Kultur an der Universität Leipzig, am Center for Advanced Holocaust Studies des US Holocaust Memorial Museum; 2016/17 Distinguished Visiting Austrian Chair Professor

an der Stanford University; zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u.a. Fraenkel Prize in Contemporary History 2009 der Wiener Library, London, ›Geisteswissenschaften International‹-Preis des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels 2011; umfangreiche Publikationstätigkeit zur europäischen Zeitgeschichte, Holocaust- und Jüdischen Studien, Wissenschafts- und Migrationsgeschichte.

Verena Sauermann, Mag. Dr., BA, studierte in Innsbruck und Wien Geschichte und Politikwissenschaft (Mag. phil. 2012, BA 2013, Dr. 2017). 2012–2015 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMWFW/›Sparkling Science‹-Projekt ›Spurensuche: Hall in Bewegung. Feldforschung und Ausstellung zur Arbeitsmigration in Hall und Umgebung‹ (Leitung: Prof. Dr. Dirk Rupnow) und war im Zuge dessen für Konzeption und Betreuung der Ausstellung ›Hall in Bewegung. Spuren der Migration in Tirol‹ zuständig. 2017 Promotion an der Universität Innsbruck mit einer Arbeit zur Migrationsgeschichte der Stadt Hall in Tirol. Seit 2016 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Bibliothek des Ferdinandeum (Tiroler Landesmuseum) beschäftigt. Publikationen: Migrationsgeschichte(n) in Hall in Tirol – ein Stadtpaziergang, in: Thomas Geisen/Christine Riegel/Erol Yildiz (Hg.), Migration und Urbanität, Wiesbaden 2017, S. 423–440; (zus. mit Veronika Settele), Migration sichtbar und erzählbar machen. Zeithistorische Migrationsforschung in einer Tiroler Kleinstadt, in: Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes, 11/2014, S. 126–145; (zus. mit Veronika Settele), ›Guter Eindruck!‹ Arbeitsmigration seit 1960 in österreichischen Firmenarchiven, in: Archiv und Wirtschaft, 47/2014, S. 78–86.

Veronika Settele studierte in Innsbruck und Toulouse Geschichte, Politikwissenschaft und Soziologie (Mag. phil. 2012, M.Sc. 2014). 2012–2014 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMWFW/›Sparkling Science‹-Projekt ›Spurensuche: Hall in Bewegung‹ an der Universität Innsbruck (Leitung: Prof. Dr. Dirk Rupnow). Seit 2014 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Friedrich-Meinecke-Institut der FU Berlin (Arbeitsbereich Neueste Geschichte/Zeitgeschichte, Prof. Dr. Paul Nolte). Sie arbeitet an ihrer Dissertation über landwirtschaftliche Tierhaltung im 20. Jahrhundert, derzeit als visiting student research collaborator an der Princeton University. Zu ihren Publikationen über Migration und deren Repräsentation zählen die Aufsätze: Including Exclusion in European Memory? Politics of Remembrance at the House of European History, in: Journal of Contemporary European Studies, 23. 2015, S. 405–416; (zus. mit Verena Sauermann), Migration sichtbar und erzählbar machen. Zeithistorische Migrationsforschung in einer Tiroler Kleinstadt, in: Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes, 11/2014, S. 126–145; (zus. mit Verena Sauermann), ›Guter Eindruck!‹ Arbeitsmigration seit

1960 in österreichischen Firmenarchiven, in: *Archiv und Wirtschaft*, 47/2014, S. 78–86.

Wolfgang Martin Stroh ist emeritierter Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, wo er seit 1978 überwiegend in der Musiklehrerausbildung arbeitet. Forschungsschwerpunkte sind die Psychologie musikalischer Tätigkeit, Szenische Interpretation von Musik und Interkulturelle Musikerziehung. Er betreut die zentrale Plattform www.interkulturelle-musikerziehung.de und bringt laufend einschlägige multimediale Unterrichtsmaterialien im www.iii-twiskenstudio.de heraus, zuletzt zu Capoeira mit Kindern, Taratella in der Schule, zu Klezmermusik und zu Türkischer Musik. Homepage mit vollständiger Publikationsliste: www.musik-for.uni-oldenburg.de.

Marie Toepper, M.A., geb. 1986, ist Doktorandin am Historischen Seminar der Universität Osnabrück. In ihrer Dissertation erforscht sie die Musealisierung von Migration in stadtgeschichtlichen Ausstellungen. Sie studierte Geschichte an der Universität Osnabrück und absolvierte anschließend ein wissenschaftliches Volontariat im Museum Industriekultur Osnabrück. Sie war an der Konzeption und Umsetzung der Ausstellungen ›Eine deutsche Stadt im Ersten Weltkrieg. Osnabrück 1914–1918‹ und ›Fotos. Feilen. Feuerlöscher – Einblicke in die Sammlung des Museums Industriekultur Osnabrück‹ beteiligt. Außerdem zählte sie zum Team der KuratorInnen der Wanderausstellung ›Einblicke – Die unbekanntenen Zeitzeugen von Krieg und Judenvernichtung‹ (Gedenkstätte Augustaschacht e.V., Hasbergen). Als Autorin ist sie an Begleitpublikationen zu Ausstellungen und zur Stadtgeschichte beteiligt.

Melanie Ulz, apl. Prof. Dr. phil., ist Kunsthistorikerin. Sie war von 2010 bis 2016 Juniorprofessorin für Kunstgeschichte der Moderne am Kunsthistorischen Institut der Universität Osnabrück. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der postcolonial- und gender studies bzw. in der transkulturellen Kunstgeschichte. Als Mitglied des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) forscht sie zur Visualisierung von Migration. Publikationen zum Thema: (Hg. zus. mit Christoph Rass), *Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität*, Wiesbaden 2018; (Hg. zus. mit Christoph Rass), *Migration und Film* (IMIS-Beiträge, H. 47), Osnabrück 2015.

Sandra Vacca, Maîtrise, MLitt, Historikerin und Museologin. Derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. Laufende Promotion zur Geschichte der Musealisierung der Migration in Frankreich, Großbritannien und Deutschland

(Universität zu Köln). Zuvor u.a. leitende Kuratorin des St Andrews Preservation Trust Museums (Schottland) und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität zu Köln. Publikationen u.a.: (zus. mit David Christopher Stoop), Bin ich deutsch genug? Die Ausstellung »Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland« im Haus der Geschichte (Zeitgeschichte-Online), 2016; (zus. mit Arnd Kolb), Flasche leer – Geschichte(n) voll. Dinge der Migration und ihre museale Bedeutung (Dinge befremden – Essays zu materieller Kultur), Wiesbaden 2016; Project Blickwinkel: rediscovering, reinventing and reinterpreting collections at the Kölnisches Stadtmuseum (Cologne, Germany) (Migrating Heritage: Networks and Collaborations across European Museums), Farnham 2014.

Tim Wolfgarten, Dipl.-Päd., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Arbeitsbereich der Interkulturellen Bildungsforschung an der Universität zu Köln. Innerhalb seines Dissertationsvorhabens beschäftigt er sich mit Themenausstellungen zu Migration. Darin inbegriffen liegen seine Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Interkulturelle Bildung, Medien und Migration, bild- und kulturwissenschaftliche Theorien sowie Methoden der Qualitativen Sozialforschung und Forschendes Lernen.

Ingrid Wölk, Dr. phil., geb. 1953, ist Leiterin des Stadtarchivs – Bochumer Zentrum für Stadtgeschichte. Dieses birgt das Stadtarchiv und ein historisches Museum quasi unter einem Dach. Projektleitung für diverse größere Ausstellungsprojekte, u.a.: Sieben und neunzig Sachen. Sammeln bewahren, zeigen. Bochum 1910 bis 2007 (2007); Bochum – das fremde und das eigene (2010); Angeworben – gekommen – geblieben (2011); Zwischen Heimat und Front – Bochum im Ersten Weltkrieg (2014). Autorin und Herausgeberin stadtschichtlicher Publikationen, u.a.: (Hg.), Vom Boykott bis zur Vernichtung. Leben, Verfolgung und Vernichtung der Juden in Bochum und Wattenscheid 1933–1945, Essen 2002; (Hg. zus. mit Jürgen Mittag), Bochum und das Ruhrgebiet. Großstadtbildung im 20. Jahrhundert, Essen 2005; (Hg. zus. mit Klaus Wisotzky), Fremd(e) im Revier!? Zuwanderung und Fremdsein im Ruhrgebiet, Essen 2010; (Hg.), Zadek und Bochum. Zwischen Abenteuer und Provokation, Essen 2014; Leo Baer. 100 Jahre deutsch-jüdische Geschichte, Essen 2016.

Regina Wonisch, Mag., lebt und arbeitet in Wien. Historikerin, Mitarbeiterin des Instituts für Wissenschaftskommunikation und Hochschulforschung an der Alpen-Adria Universität Klagenfurt (Standort Wien), freiberufliche Ausstellungskuratorin. Forschungsschwerpunkte: Museologie, Ausstellungsanalyse, Migrationsgeschichte. Publikationen: (zus. mit Roswitha Muttenthaler), Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006; (Hg. zus. mit Thomas Hübel), Museum und Migration, Bielefeld 2012.