GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Museum als Asyl? : Überlegungen zu "Asyl Stadtmuseum" – einer künstlerischen Ausstellung von Pélagie Gbaudi und Stefanie Oberhoff

Krasny, Elke; Mahlknecht, Barbara

2015

https://doi.org/10.25595/2199

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krasny, Elke; Mahlknecht, Barbara: *Museum als Asyl? : Überlegungen zu "Asyl Stadtmuseum" – einer künstlerischen Ausstellung von Pélagie Gbaudi und Stefanie Oberhoff*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2015) Nr: 58, 41-50. DOI: https://doi.org/10.25595/2199.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Elke Krasny
Barbara Mahlknecht

MUSEUM ALS ASYL? ÜBERLEGUNGEN ZU „ASYL STADTMUSEUM“ – EINE KÜNSTLERISCHE AUSSTELLUNG VON PÉLAGIE GBAUDI UND STEFANIE OBERHOFF

EINFÜHRUNG Der *reflexive turn* führte in den 1990er Jahren zu einer kritischen Auseinandersetzung der Museen mit sich selbst. Seither kommen in der Museumspraxis zunehmend künstlerische und transdisziplinäre Ansätze zur Bearbeitung von Sammlungen und Ausstellungen zum Einsatz. Beispiele sind die von Ong Keng Sen und Michael Stolhofer entwickelte Performance *Occupy the Museum* im Weltmuseum Wien 2014, die Ausstellung *Aneignungen. Eine performative Konferenz*, kuratiert von Florian Malzacher in den Museen Dahlem in Berlin 2013 oder das Ausstellungsprojekt *The Subjective Object. Von der (Wieder)Aneignung anthropologischer Bilder* im Grassi Museum für Völkerkunde Leipzig 2012. Für eine reflexive kuratorische Praxis wäre vor allem auch das Weltkulturen Museum in Frankfurt zu nennen, ein „postethnografisches Forschungslabor“ (Clementine Deliss), das jedoch weiterhin eine Ausnahme in der Museumslandschaft bleibt.[1)]

Künstlerische Interventionen in institutionellen Kontexten werfen Fragen nach Funktion und Möglichkeiten von Kritik auf: Was können künstlerische Eingriffe im musealen Kontext erzeugen? Welche (Gegen-)Erzählungen, Handlungs- und Denkräume stellen sie her? Welche Strategien setzen sie ein, um hegemoniale Repräsentationen von *gender* und *race* zu queren und machtvolle Erzählungen und Diskurse zu durchkreuzen? Können solche Eingriffe neue Sichtweisen eröffnen oder dienen sie eher der institutionellen Entlastung?

Das Stadtmuseum München zeigte vom 17. Oktober 2013 bis 2. November 2014 die Ausstellung *Asyl Stadtmuseum*. Der Kurator der Sammlung Puppentheater/Schaustellerei, Manfred Wegner, beauftragte die Puppenspielerin Stefanie Oberhoff – die sich zu einer Zusammenarbeit mit der Künstlerin Pélagie Gbaudi entschloss –, einen Bestand afrikanischer Theaterfiguren, den das Stadtmuseum in den 1950er Jahren im Kunsthandel erworben hatte, erstmals in einer Präsentation dem Publikum zugänglich zu machen. Die beiden Künstlerinnen entwickelten kollaborativ eine Ausstellung als künstlerische Intervention in die Dauerausstellung der Sammlung Puppentheater/Schaustellerei. Um Funktion und Möglichkeiten einer kritischen künstlerischen Praxis im musealen Kontext zu untersuchen, möchten wir mittels der Analyse der

1) Für Diskussion des postkolonialen Ausstellens siehe u.a.: Kazeem 2009.

Ausstellung *Asyl Stadtmuseum* aufzeigen, wie spezifische, von postkolonialer Kritik und feministischer Positionalität geprägte künstlerische Verfahren, Logiken rassistischer Zuschreibung brechen und institutionelle Handlungen des Museums kritisch kommentieren können. Unsere Reflexionen werden begleitet von der Komplexität der Verhältnisse zwischen der Ausstellung und einem zeitgleichen politischen Realereignis: Am 21. Juni 2013 entscheiden sich die beiden Künstlerinnen für den Ausstellungstitel *Asyl Stadtmuseum*, am 24. Juni 2013 treten siebzig Flüchtlinge unmittelbar vor dem Stadtmuseum in München in den Hungerstreik. Der für die Ausstellung und für diesen Beitrag titelgebende Begriff des Asyls ist Ausgangpunkt für die Frage, unter welchen Bedingungen sich eine künstlerische Ausstellung als Asyl innerhalb des Museum imaginieren lässt. Ist *Asyl Stadtmuseum* ein „Ort der Diagnose und Diskussion", wie Wiebke Trunk in einer Einführung zur Ausstellung schreibt? (Trunk 2013)

RUNDGANG In drei Kapiteln – *Voyage Initiatique, Curators Curiosity* und *Le Cercle* – zeigt *Asyl Stadtmuseum* die Ergebnisse des künstlerischen Arbeitsprozesses mit dem Sammlungsbestand afrikanischer Figuren. Die Ausstellung reflektiert auf struktureller und inhaltlicher Ebene Kolonialherrschaft, Ausbeutung, die fortdauernde Gewalt des Kolonialismus, Rassismus, Politik, Erinnern und Vergessen sowie die Frage, wie sich künstlerisch-kuratorische Arbeit in einem Stadtmuseum dazu verhält.

Um in die eigentliche Ausstellung *Asyl Stadtmuseum* zu gelangen, muss die Besucher_in die Dauerausstellung der Sammlung Puppentheater/Schaustellerei durchqueren. Zunächst jedoch betritt sie einen gangartigen Raum, in der das erste Kapitel der Ausstellung, *Voyage Initiatique*, zu sehen ist. Hier informiert der einleitende Wandtext: „Unabhängig von ethnografischen Deutungsmustern und ohne den Drang, die Einzelstücke durch ihren exakten historischen Kontext einzuengen, stellen wir als Künstlerinnen vielmehr Fragen nach Rassismus, Geschichte, Religion und Politik, in welche die Puppen möglicherweise eingebettet waren und sind. Deshalb haben wir uns entschieden, die Figuren nicht zu ‚zeigen', nicht bloß ‚auszustellen' und damit nicht ‚bloßzustellen'. [...] Die meisten Figuren waren Erzähler und sind es heute noch. Wir laden Sie ein, gemeinsam mit uns und diesen Objekten eine imaginäre Entdeckungsreise zu unternehmen. Gute Fahrt!" In einer Vitrine sind Recherche- und Vorbereitungsarbeiten der Künstler_innen als Assemblage von Material entlang einer Zeitleiste, die

den Verlauf der Ausstellungskonzeption zwischen Juni 2012 und September 2013 absteckt, zu sehen. Diese versammelt Objekte, Skizzen, Diagramme und den ausgedruckten E-Mail-Verkehr zwischen Gbaudi und Oberhoff. Es sind grüne und braune Modellfiguren aus einer formbaren Masse zu sehen, Kakteen und Panzer im Miniaturformat, an Draht befestigte Augen aus Glas, datierte und gestaltete Fotos mit Kommentaren in Postkartengröße,[2] ein Stück Verpackungskarton mit dem Aufdruck: „Hier haben wir verpackt / wir ziehen um", mit der Hand dazugeschrieben „Afrika 42619/82J14"; verschiedene Zeitungsartikel, darunter auch zum Asylstreik in München im Frühjahr 2013 und vieles mehr. Die Objekte werden durch Skizzen und Diagrammen ergänzt, z.B. mit einer Auflistung möglicher Ausstellungstitel. Sowohl der Einleitungstext wie auch die Objekte in der Vitrine veranschaulichen den komplexen Prozess der Ausstellungskonzeption.

2) Auf einer Postkarte ist zu lesen: „Juli 2012: Pélagie meint, ich solle solche Kollagen nicht machen, es sei eine Art Asylkitsch. Ich verstehe."

Um die beiden weiteren Kapitel *Curators Curiosity* und *Le Cercle* zu sehen, muss die Besucher_in nun die Dauerausstellung durchqueren **(Abb. 1 + 2)**. Sie erreicht den Sonderausstellungsraum. Hier verweist *Curators Curiosity*, das zweite Ausstellungskapitel, durch sein Display auf die Gestaltungstradition völkerkundlicher Ausstellungen: Dunkle Wandfarbe, hell erleuchtete und auratisch überhöhte Exponate, Fotos und Texttafeln, Plaketten, die Namen, Herkunft, Ort und Jahr der Herstellung angeben, sowie kommentierende Wandtexte, Vitrinen und Schaumöbel, die die Authentizität und Unberührbarkeit der Objekte unterstreichen. *Curators Curiosity* geht in das dritte Kapitel, *Le Cercle*, über – ein heller, halbkreisförmiger Raum, eine Reminiszenz auf ein ‚Forum der Öffentlichkeit'. Großformatige, direkt auf die Wände aufgebrachte Zeichnungen von Gbaudi befinden sich in diesem Einbau. Fensterartige Ausschnitte geben die Einsicht auf einen dahinterliegenden, depotartigen Raum frei. Die künstlerische Strategie setzt darauf, den prekären Status der Sammlung afrikanischer Theaterpuppen durch ein Zeigen des Nicht-Zeigens zu demonstrieren: Zwischen Regalen und Objekten im Depot hinter dem Einbau sind die in Kartons verpackten Puppen kaum sichtbar. Auch die Filme, in denen die

// Abbildung 01
Asyl Stadtmuseum: Ausstellungsansicht, zweites Kapitel, „Curators Curiosity".

// Abbildung 02
Asyl Stadtmuseum: Ausstellungsansicht, drittes Kapitel, „Le Cercle".

Künstlerinnen mit der Sammlung gearbeitet haben, sind im Depot versteckt. Sie zeigen u.a. die illegale Reise, die Stefanie Oberhoff mit einer der afrikanischen Theaterfiguren unternommen hat.[3] Mit Zeitungspapier umhüllte Kakteen bewachen die Schwelle, die ‚Forum' und ‚Depot' von *Le Cercle* voneinander trennt.

EXPOSITORISCHE AKTEUR_INNEN: SITUIEREN, SPRECHEN VERHANDELN Mieke Bal beschreibt in ihrem Essay *Sagen, Zeigen, Prahlen* die „expositorische Akteur_in" als unsichtbares Subjekt und Erzähler_in eines Textes bzw. einer Ausstellung (Bal 2006: 7-81). Anhand des American Museum of Natural History in New York zeigt sie, wie sich der expositorische Diskurs einer expliziten Sichtbarkeit entzieht und sich als neutralisierende Wahrheitsrede darstellt (Ebd.: 81 ff.). In ihrer Analyse des AMNH sind die Sprechakte einseitig: Das ‚Du' – die adressierte Besucher_in – kann hier nicht die Stellung des ‚Ich' – die expositorische Erzähler_in – einnehmen und die ordnende Instanz, das Subjekt der Repräsentation, wird aus den institutionellen Darstellungspraktiken ausgeblendet. Die Geste des Zeigens durch das ‚Ich' konstruiert im Hinblick auf ein ‚Du' ein Drittes als das Andere (Ebd.: 93). *Asyl Stadtmuseum* wird hingegen nicht von einer auktorialen Stimme aus dem Off erzählt. Vielmehr zeigt die Ausstellung die Perspektiven von zwei nach Geschlecht, Herkunft, Ethnizität unterschiedlich markierten expositorischen Akteur_innen. *Curators Curiosity* erzählt von einer Reise[4] durch Orte, die die Künstler_innen (zum Teil in Vorbereitung der Ausstellung) tatsächlich besucht haben – Arnheim, Mauthausen, Krems, Brüssel, Dakar, Versailles, Feldafing, München und Kinshasa. Mit Name, Ort und Jahr der Herstellung versehene Fotografien, kommentierende Texte sowie eine Briefkorrespondenz zwischen den expositorischen Akteur_innen Gbaudi und Oberhoff sind den Stationen jeweils zugeordnet. Die Briefe entwerfen einen expositorischen Dialog zwischen dem ‚Ich', dem ‚Du' und einem explizit als „Liebe Öffentlichkeit", „Liebe Alle" oder „An nicht beschreibbare Öffentlichkeit" adressierten Publikum. In der dialogischen Vielschichtigkeit von Übereinkunft und Dissens wird auch die Frage nach der Position der Sprecher_innen angedeutet. In einem Brief spricht Gbaudi ihre Kollegin Oberhoff z.B. an: „Liebe Kollegin unter dem Zeichen der Trophäen, Abteilung europäische Grenzen". Anderswo heißt es: „Meine liebe Pélagie, ich habe mich sehr an Dich gewöhnt. Jetzt bist Du erst einen Tag lang weg, und ich vermisse Dich schon [...] Das Grundmodell, *Le Cercle, Curators Curiosity* und *Voyage*

3) Die Reise der afrikanischen Theaterfigur nach Kinshasa erfolgte ohne Genehmigung des Museums. Die Frage der Legitimität/Illegitimität von Bewegungsfreiheit eines Sammlungsobjekts wäre in zukünftige Überlegungen zu postethnografischen Museumspraxen einzubeziehen.

4) Zur Geschichte der anthropologischen Expedition und der Reise als künstlerischer Praxis vgl. Kravagna 2006.

Initiatique sind fertig. [...] Ich habe mir jetzt eine Dampferfahrt von Stranberg nach Tutzing gegönnt. [...] Pélagie, am Bug des Schiffes steht König Leopold II[5], nackt mit einem Fisch in der Hand [...] er verfolgt uns oder Euch, ich weiß es nicht [...]." Das expositorische ‚Ich' adressiert hier ein ‚Du' sowie ein nicht näher definiertes ‚Euch'. Die Ambivalenz von Unterscheidung und Zuschreibung des ‚Ich' und ‚Du' bzw. von ‚Wir' und ‚Euch' bei zeitgleicher Verbindung von ‚Wir' und ‚Uns' bricht mit einem einseitigen Repräsentationsdiskurs. Die Inkongruenz des Dialogs äußert sich an manchen Stellen auch sehr direkt. Gbaudi schreibt: „Liebe Steffi, wo du Würmer gesehen hast, sehe ich Schmetterlinge. Ich kann nicht anders. Mein Gewissen führt mich zu einer Erneuerung."

Mieke Bals Analyse läßt sich mit Donna Haraways Begriffe der Situiertheit und Partialität[6] nochmals präzisieren. Das ‚Ich' und ‚Du' beschreibt Bal als Akteur_innen eines Sprechens, das aufgrund des Gegenstands ihrer Analyse letztlich jedoch körperlos bleibt. In *Asyl Stadtmuseum* dagegen sind Gbaudi und Oberhoff als expositorische Akteur_innen als konkrete Subjekte markiert. Wir können sie als Künstler_innen sowohl auf dem Plakat, das zugleich Ausstellungsexponat ist **(Abb. 3)**, als auch auf den Fotografien, die in das Display eingebaut sind, sehen. Ihre Namen und die Briefe, die mit Stationen der Reise verknüpft sind, verorten sie als Subjekte *und* Objekte der Ausstellung. Daher sind sie im Unterschied zu den abstrakten Gesten des konventionellen expositorischen Diskurses aus feministischer Perspektive in ihrer Sichtbarkeit und jeweiligen Situiertheit gekennzeichnet. Die Positioniertheit von Gbaudi und Oberhoff erzeugt zwei spezifische und partielle Perspektiven, die sich von einer universalisierenden, objektivierenden und zuschreibenden Geste des Zeigens (Muttenthaler/Wonisch 2006) absetzen. Die Sichtbarkeit der Sprecher_innen ist dabei entscheidend. Denn „das Ausmaß, in dem das ‚Ich' das Subjekt der Darstellung, in der Ausstellung selbst lesbar wird" (Bal: 2006, 94), eröffnet eine Erzählung, die die hegemoniale Repräsentation von *gender* und *race* quert.

Die Strategie, den expositorischen Diskurs als plurales Sprechen und Verhandeln sichtbar zu machen, verfolgt *Asyl Stadtmuseum* auch auf visueller Ebene. Das Ausstellungsplakat zeigt ein historisches Interieur im Stil des Rokoko der 1880er Jahre. Den Bildmittelgrund nehmen die Künstler_innen ein. Oberhoff steht, sie hält eine afrikanische Stabpuppe in der Hand, Gbaudi sitzt und

5) Der belgische König Leopold II spielt in der Ausstellung eine zentrale Rolle. An mehreren Stellen z.B. an den Stationen „Brüssel" und „Kinshasa" konfrontieren Bilder und Texte die Besucher_innen mit der Kolonialgeschichte und dem andauernden Kampf gegen die Gewalt und die Folgen des Kolonialismus in Afrika und in Belgien. Zur deutschen Kolonialgeschichte in Verbindung mit der Konstruktion nationaler Identität vgl. El Tayeb 1999.

6) Dem Objektivitätsbegriff der Wissenschaft stellt Haraway die Situiertheit, Positioniertheit und Partialität von Wissen entgegen. Wir übersetzen Haraway mit Bal in den Ausstellungskontext. Vgl. Haraway 2001: 281-298.

// Abbildung 03
Pélagie Gbaudi , Stefanie Oberhoff : Ausstellungsplakat als Exponat der Ausstellung Asyl Stadtmuseum.

hält der Kamera eine Inventarnummer entgegen. Das Interieur verweist auf die Zeit Hochkolonialismus zwischen 1880 und 1890, die mit der Gründungsgeschichte des Museums zusammenfällt.[7] Die Selbstinszenierung der Künstlerinnen stört die scheinbare Objektivität, die der museale Diskurs durch Dekontextualisierung und Fixierung erzeugt.

ZEIGEN, VERWEIGERN UND SEHEN-LASSEN Eine weitere zentrale kuratorische Setzung, die Dekontextualisierung, Fixierung und Ästhetisierung der Anderen und damit die Kategorie ‚Rasse' zersetzt, artikuliert sich als Abwesenheit der afrikanischen Theaterpuppen im Sinne von konventionellen Exponaten. Die Puppen, die in der depotartigen Situation Schutz finden, werden den neugierigen Blicken der Besucher_innen entzogen. **(Abb. 4)** Zugleich werden Aufmerksamkeit, Begehren und Interesse, sie sehen und entdecken[8] zu wollen, erhöht. Sie können zwar erspäht werden – wenige Köpfe und Teile der Figuren ragen aus ihren Verpackungen hervor –, aber sie bleiben an ihrem Platz gemeinsam mit anderen volkskundlichen Sammlungsobjekten verborgen und geborgen hinter der durch Kakteen bewachten Arena von *Le Cercle*. Dieses Zeigens des Nicht-Zeigens korrespondiert dialektisch mit einer zweiten kuratorischen Setzung: Theaterfiguren, die in Europa produziert wurden und die Gesichtszüge von Afrikaner_innen rassistisch verzerrend karikieren, sind in einer großen Vitrine, die den Übergang zwischen *Curators Curiosity* und *Le Cercle* markiert, zur Schau gestellt. Diese Puppen sind in transparente Schutzfolien wie zur Konservierung verpackt und nicht als singuläre Objekte, sondern als Sammlungskonvolut ausgestellt. Sie erinnern an die Anhäufung und Aneignung von Ethnographica im Pitt Rivers Museum, die der Künstler Marcel Broodthaers in seiner Arbeit *Unsettled Objects* (1968–69) kritisch kommentiert hat.[9]

// Abbildung 04
Asyl Stadtmuseum: Ansicht mit den in Kisten verpackten afrikanischen Theaterfiguren, drittes Kapitel „Le Cercle".

Die Dialektik zwischen dem Zeigen des Nicht-Zeigens und der Heraus-Stellung der musealen Handlung des Sammelns, Anhäufens und Aneignens von Objekten demonstriert sowohl eine Verweigerung als auch ein Sehen-Lassen. Es deutet auf den Status, den die afrikanischen Puppen in der Ausstellung als expositorische Akteur_innen einnehmen. Zwischen den Verpackungen im Depot sehen wir ein Video von der Reise Oberhoffs mit einer Figur nach

7) Die Gründung des Stadtmuseums München 1888 fällt in die Jahre nach der Berliner Konferenz (1884/1885). Aus ihr ging Leopold II als Privatbesitzer des Kongo hervor.

8) Der Begriff der Entdeckung ist ein kolonialgeschichtlich aufgeladener und hier im Text als solcher situiert.

9) Broodthaers *Unsettled Objects* offenbart die imperialistische Sucht nach Aneignung und Anhäufung des Fremden. Die Diainstallation zeigt Aufnahmen des Pitt Rivers Museums, dessen Sammlung mehr als 500.000 anthropologische Objekte umfaßt, die zusammengedrängt in Schaukästen gezeigt werden.

Kinshasa aus der Perspektive der Puppe. Die Künstlerin trägt eine Kamera über ihrer Brust auf der Höhe des Augpunkts der Puppe, die sie in der Hand hält, das Kameraauge erzeugt den Blickpunkt. Er deutet auf ein Sehen-Lassen hin, das im Sinne einer postkolonialen Reflexion als ein Sehen aus der Perspektive des Objekts selbst gelesen werden kann. Zugleich ist diese Augenhöhe der Kamera eine Referenz auf die Kameratechnik der Zeit des Hochkolonialismus im späten 19. Jahrhundert. Kameras wurden vor dem Bauch getragen und in Richtung des aufzunehmenden Objekts gehalten. Die Möglichkeit, dass Objekte sehen, sprechen, agieren können, wird in *Asyl Stadtmuseum* also eingeräumt.[10)]

Die expositorischen Akteur_innen agieren in *Asyl Stadtmuseum* aus einer lokalen, begrenzten und durch den Körper vermittelten Perspektive. Sie eröffnen einen Diskurs, der sich nicht auf eine Aussage einigt. Vielmehr zeigt die Ausstellung, wie man mit einem hohen Grad an Komplexität miteinander in einer transnationalen Konstellation am globalisierten Erbe historischer kolonialer Verhältnisse arbeiten kann. Nicht der Konsens ist das Ziel, sondern der Dialog als differenzierende Praxis.[11)]

DAS MUSEUM ALS ASYL? [12)] Ein Schild in der Ausstellung informiert: „Am 21. Juni entscheiden wir uns für den Titel der Ausstellung. *Asyl Stadtmuseum* soll sie heißen. Am Montag den 24. Juni treten 70 Asylsuchende vor der Tür des Stadtmuseums auf dem Rindermarkt in Hungerstreik. Am 28. Juni fliege ich mit der Figur PS-44087 nach Kinshasa/Kongo."

Asyl (lat. „asylum") bedeutet etymologisch „unberaubt", „sicher". Es ist der „Zufluchtsort für Verfolgte, Bedrängte" und „ursprünglich der unverletzliche Ort, das Heiligtum, in dessen Schutz der Zufluchtssuchende vor jedem Zugriff sicher ist." (Etymologisches Wörterbuch des Deutschen) Können wir das Museum als Asyl denken? Der Titel der Ausstellung wirft die Frage auf, ob es sich bei der Ausstellung um eine Darstellung der gegenwärtigen Debatte von Asylpolitik handelt oder ob das Museum ein Ort des Asyls für die musealen Objekte gedacht werden kann. Unter welchen Bedingungen erhalten sie Asyl in der Sammlung des Stadtmuseums und wovor müssen sie geschützt werden?

Im Juni 2013 treten die Flüchtlinge am Münchener Rindermarkt für ihre Rechte ein. Der Hunger- und Durststreik hat für manche der Streikenden gravierende physische Folgen.[13)] Zwischen dem, wofür im Juni 2013 vor dem Platz des Museums während des Aufbaus der Ausstellung gekämpft wurde und dem,

10) Wie Johannes Fabian gezeigt hat, standen die Objekte im ethnologischen Museum metonymisch für die Anderen. In dieser Fixierung wurde ihnen jede *agency* abgesprochen (vgl. Fabian 1983).

11) Aus der Perspektive der kritischen Revision des Konzepts der Moderne und ihres Fundaments einer Trennung von Subjekt und Objekt läßt sich argumentieren, daß die Prämisse, Subjekte seien Objekten immer schon vorgängig, eine Konstruktion der modernen Wissenschaft ist (vgl. Franke 2012).

12) In den letzten Jahren sind in Aktivismus und zeitgenössischer kritischer Kunstpraxis Projekte entstanden, die sich mit Migration und politischem Asyl beschäftigen. Z.B. das Netzwerk antirassistischer Gruppen, *Kein Mensch ist illegal*, das 1997 auf der documenta X in Kassel gegründet wurde (http://www.kmii-koeln.de/) oder *Immigrant Movement International*, ein Kunstprojekt, das 2006 von der Künstlerin Tania Bruguera initiiert wurde (http://immigrantmovement.us/wordpress/). Ein jüngeres Projekt ist die *Silent University,* die den Austausch von Wissen für Personen ermöglicht, die aufgrund ihres Asyl-Status' keine Universität besuchen können. (http://thesilentuniversity.org/)

13) Pressemitteilung der Unterstützer_innen des Asylstreiks im Juni 2013: https://linksunten.indymedia.org/de/node/90076. Der Flüchtlingsprotest organisiert sich seit 2012 mit dem Hauptziel, für alle Refugees die Anerkennung als politische Flüchtlinge nach der Genfer Flüchtlingskonvention zu erkämpfen. http://www.refugeetentaction.net/index.php?lang=de.

was *Asyl Stadtmuseum* bzw. das Stadtmuseum München tut oder unterlässt, besteht ein unauflösbares Spannungsverhältnis, das sich an mehreren Stellen zeigt. Beispielsweise wurde während des Protests der Film *First Class Asylum*[14] gedreht, der auf dem Dokumentarfilmfestival in München gezeigt wurde. Weder wussten die Filmemacher_innen von der Ausstellung, noch die Ausstellungsmacher_innen von dem Film,[15] das Museum hat die Flüchtlinge ebenso wenig wie die Filmemacher_innen eingeladen. Einerseits lässt sich *Asyl Stadtmuseum* als politische Ausstellung lesen, andererseits sind die Gesten der Verweigerung, die sich in der Schau auf die Objekte beziehen, auch auf das Museum zu beziehen. Heute, 2014, begibt sich das Museum auf eine Spurensuche zu den in den 1950er Jahren angekauften Objekten. Was gibt es für Spuren, die die Verbindungen von Imperialismus und Kolonialismus deutlich machen?

Die Zurückhaltung des Museums, auf den Asylstreik am Rindermarkt tatsächlich zu reagieren, zeigt sich auch als Verweigerung nach innen. Denn die kritisch-reflexive Geste bleibt auf *Asyl Stadtmuseum* beschränkt, die Frage nach der genauen Herkunft und dem legitimen Besitz des Bestands der afrikanischen Puppen bleibt unbeantwortet. Der metamuseale Diskurs, in den *Asyl Stadtmuseum* eingebettet ist, zeigt, wie das Museum die tatsächliche Aufarbeitung seiner (neo-)kolonialen Verstrickungen unterlässt. Denn die rassistische Darstellung in der Dauerausstellung der Puppensammlung bleibt aufrecht und die Figuren werden nicht vor einer diskriminierenden Zur-Schau-Stellung bewahrt.[16] Die Strategie der Auslagerung der Aufarbeitung der Sammlung an die Künstlerinnen dient so gesehen der institutionellen Entlastung. *Asyl Stadtmuseum* bezieht sich auf ein Asyl außerhalb und innerhalb des Museums, aber die Verschränkung dieser beiden fehlt. Wenn das Museum der politische Ort eines Forums sein soll, dann ließe sich sagen, dass diese Funktion in der Ausstellung als Möglichkeitsraum zwar angelegt ist, als politische Realfunktion jedoch nicht wahrgenommen wurde. Genauso wenig scheint das Museum aus der Kritik, die *Asyl Stadtmuseum* formuliert, Schlüsse für seine eigene prekäre Position in Bezug auf seine Ankaufspolitik und die institutionellen Darstellungspraxen zu ziehen.

FAZIT *Asyl Stadtmuseum* bildet einen Reflexionsraum, der sich zwischen der Ausstellung, dem Museum, dem Kolonialismus, seinen gegenwärtigen globalen Auswirkungen sowie der aktuellen

14) First Class Asylum, D 2014, 75 Min., Regie: Niklas Hoffmann, Nina Wesemann, Alexandra Wesolowski.

15) Nach Ablauf der Ausstellung fand aber am 10. Dezember 2014 im Münchener Stadtmuseum eine Podiumsdiskussion in Kooperation mit dem Bayerischen Flüchtlingsrat zu Protesten Geflüchteter statt, bei der auch Aktivist_innen und Begleiter_innen aktueller Proteste als Sprecher_innen eingeladen waren.

16) In *Voyage Initiatique* findet sich eine belgische Zeitung der 1950er Jahre, die von einem Puppenspielerpaar berichtet, das mit Kasperl durch Afrika reist, um die „Neger“ zu belehren. Während dieser Beitrag durch die Darstellungspraxen von *Asyl Stadtmuseum* kritisch unter die Lupe genommen wird, bleiben vergleichbare Objekte in der Dauerausstellung wie z.B. das Puppentheater „Papa Schmidt: Kasperl unter den Wilden“ (von F.v. Pocci 1859) völlig kommentarlos stehen.

europäischen Asylpolitik öffnet. Als künstlerische Intervention im musealen Kontext ist *Asyl Stadtmuseum* durchaus gelungen. Es ist keine Schau *über* eine Sammlung afrikanischer Theaterpuppen. Vielmehr spricht sie *mit* den Objekten, reflektiert und kommentiert Repräsentationspraktiken in der Institution Museum. Die expositorischen Sprecher_innen Gbaudi und Oberhoff durchkreuzen ein stereotypes Fixieren der ‚Anderen' – seien es (schwarze) Frauen, Migrant_innen, seien es exotisierte und fetischisierte Darstellungen von Afrikaner_innen, Asiat_innen etc. – und damit die hegemoniale Repräsentation von *gender* und *race* (Bal 2006: 94). Das Verhältnis zwischen der temporären Ausstellung *Asyl Stadtmuseum*, der tatsächlichen Politik des Stadtmuseums sowie der europäischen Asylpolitik bleibt jedoch als vertane Chance von Austausch und öffentlich geführter Debatte ungeklärt.

// Abbildungsnachweis

Abb.1: Asyl Stadtmuseum: Ausstellungsansicht, zweites Kapitel, „Curators Curiosity" © Stadtmuseum München, 2013. Foto: Gunther Adler
Abb. 2: Asyl Stadtmuseum: Ausstellungsansicht, drittes Kapitel, „Le Cercle" © Stadtmuseum München, 2013. Foto: Gunther Adler
Abb. 3: Pélagie Gbaudi, Stefanie Oberhoff: Ausstellungsplakat als Exponat der Ausstellung Asyl Stadtmuseum
Abb. 4: Asyl Stadtmuseum: Ansicht mit den in Kisten verpackten afrikanischen Theaterfiguren, drittes Kapitel „Le Cercle" © Stadtmuseum München 2013. Foto: Gunther Adler

// Literatur

Bal, Mieke (2006): Sagen, Zeigen, Prahlen. In: Dies.: Kulturanalyse. Fechner-Smarsly, Thomas u.a. (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 72-116
El Tayeb, Fatima (1999): Schwarze Deutsche. Der Diskurs um Rasse und nationale Identität 1890–1933. Frankfurt/New York, Campus Verlag
Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (nach Pfeifer). Vgl. www.dwds.de
Fabian, Johannes (1983): Time and Other. How Anthropology Makes Its Object. Columbia University Press
Franke, Anselm u.a. (Hg.) (2012): Animismus. Revisionen der Moderne. Zürich, diaphanes
Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Hark, Sabine (Hg.) (2001): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. Opladen, Leske+Budrich, S. 281–298
Kravagna, Christian (2006): The Artist as Traveller. Aus den Reisealben der (Post) Moderne. In: Matthias Michalka (Hg): The Artist As... Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, S. 111–136
Kazeem, Belinda u.a. (Hg.) (2000): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien, Turia und Kant
Latour, Bruno (2008): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main, Suhrkamp
Muttenthaler, Roswitha u.a. (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld, Transcript
Trunk, Wiebke: Einführung zu Asyl Stadtmuseum. Broschüre Stadtmuseum München, 2013

// Angaben zu den Autorinnen

Elke Krasny ist Kuratorin, Kulturtheoretikerin, Stadtforscherin; Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien; Visiting Scholar am Canadian Centre for Architecture 2012; Visiting Curator des Hongkong Community Museum Project in 2011; Visiting Artist der Simon Fraser University's Audain Gallery in Vancouver 2011- 2012. Sie ist Ko-Herausgeberin des 2013 erschienen Bands *Women's: Museum. Curatorial Politics in Feminism*, Education, History, and Art.

Barbara Mahlknecht ist Kulturproduzentin, Kuratorin, Kunstvermittlerin; Universitätsassistentin an der Akademie der bildenden Künste Wien und Dozentin an der Universität für Angewandte Kunst Wien. Arbeitet an der Schnittstelle von kuratorischen und kunstvermittelnden Praxen. Interview- und Webprojekt zu politischen Kunstpraxen: *Projecting out into the community* (2013); Co-Kuratorin des Ausstellungs- und Publikationsprojekt *The Subjective Object. Zur (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder* (2012) sowie der Publikation *Tactics of Presence. Well-Connected. Beiträge zum Kuratorischen* (2012).

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE