

# **Vielstimmig verflochten?**

**Vielstimmigkeit in der Ausstellung „Berlin Global“ im Humboldt Forum**

Freie wissenschaftliche Arbeit  
zur Erlangung eines  
Mastergrades am Fachbereich  
Geschichts- und Kulturwissenschaften  
der Freien Universität Berlin  
im Masterstudiengang Public History

eingereicht von: Zita Luise Fakler

am: 15.03.2022

Bewerter:

PD Dr. Daniel Morat

Prof. Dr. Martin Lücke

## **Inhalt**

1	Einleitung.....	2
2	Theorie und Forschungsstand .....	6
2.1	Verflechtung .....	6
2.1.1	Verflechtung in den (Geschichts-)Wissenschaften .....	6
2.1.2	Verflechtung in der Museums- und Ausstellungspraxis .....	8
2.2	Vielstimmigkeit .....	10
2.2.1	Multiperspektivität als Prinzip der Geschichtsdidaktik .....	11
2.2.2	Polyphonie als ethnografisches Paradigma .....	12
2.2.3	Arbeitsdefinition Vielstimmigkeit.....	15
2.2.4	Vielstimmigkeit als Ausstellungspraktik – Das partizipative Paradigma .....	16
2.2.5	Der partizipative Ansatz von Berlin Global.....	20
3	Methodik .....	22
4	Analyse .....	24
4.1	Überblick über die Ausstellung .....	24
4.2	Raum „Freiraum“ .....	27
4.2.1	Subraum „Subkultur“ .....	29
4.2.2	Subraum „Gender“ .....	34
4.2.3	Subraum „Glaube“ .....	38
4.2.4	Zwischenfazit zum gesamten Raum „Freiraum“ .....	42
4.3	Display „Flucht“ im Raum „Krieg“ .....	45
4.4	Raum „Verflechtung“ .....	51
4.5	„Stumme Gruppen“ in „Berlin Global“ .....	62
5	Fazit.....	67
	Literaturverzeichnis.....	73
	Abbildungsverzeichnis .....	77

# 1 Einleitung

„Orte und Gebäude erzählen immer auch eine Geschichte. Welche Geschichte erzählt das Berliner Stadtschloss? Und welche Geschichte erzählt es nicht? Wer darf hier erzählen? Über wen wird erzählt? Und wer kommt nicht zu Wort?“

Diese an Medienstationen der Ausstellung „Berlin Global“ im Humboldt Forum aufgeworfenen Fragen verweisen auf allgemeine Diskussionspunkte zu Repräsentation und Teilhabe in der Geschichts- und Erinnerungskultur. Im Speziellen spielen sie auf die Debatten an, die die Planung und Realisierung der Schlossrekonstruktion sowie die Einrichtung des darin 2021 eröffneten Humboldt Forums<sup>1</sup> von Beginn an begleiteten.<sup>2</sup>

In den 1990er und 2000er Jahren betrafen diese Debatten zunächst die Neugestaltung des Schlossplatzes – durch seine Lage in der „historischen Mitte“ Berlins ein symbolisch wichtiger Ort in der „wiedervereinigten“ Hauptstadt der Bundesrepublik.<sup>3</sup> Dabei ging es vorrangig um den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses aus der Kaiserzeit und Abriss des Palasts der Republik, der ab 1973 als Sitz der Volkskammer und öffentliches Kulturhaus der DDR auf einem Teil des Grundstücks des ursprünglichen Schlosses erbaut worden war.<sup>4</sup> Kern der Diskussionen waren damals der Umgang Berlins mit dem architektonischen Erbe der DDR und eine generelle geschichtspolitische Positionierung der Berliner Republik.<sup>5</sup>

Im Jahre 2000 schlug der damalige Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Klaus-Dieter Lehmann vor, die außereuropäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin vom Randbezirk Dahlem in die Mitte Berlins zu verlegen. Durch eine direkte Nachbarschaft zur Museumsinsel stünden sich dann die Präsentation der außereuropäischen Kulturen und die abendländische Kultur auf der Museumsinsel gegenüber – dem „Denken des Weltbürgers Alexander von Humboldt“ und dem „humanistischen Bildungsideal Wilhelm von Humboldts“ entsprechend. Die Mitte Berlins würde so zum Sinnbild eines „Dialogs der Kulturen“ nach der „Leitidee“ der Brüder Humboldt.<sup>6</sup>

Schließlich empfahl 2002 die Internationale Expertenkommission „Historische Mitte Berlin“ die weitgehende Rekonstruktion des Schlosses und dessen Nutzung als kultureller Begegnungs-

---

<sup>1</sup> Pandemiebedingt wurde das Humboldt Forum zunächst am 16. Dezember 2020 digital eröffnet. Am 20. Juli 2021 öffnete es für den Besucher:innenbetrieb.

<sup>2</sup> Vgl. Joachim Zeller, Weltkulturmuseum? Koloniale Schatzkammer? Das Berliner Humboldt Forum in der Krise. Plädoyer für eine radikale Ehrlichkeit, in: Marianne Bechhaus-Gerst u. Joachim Zeller (Hg.), Deutschland postkolonial? Die Gegenwart der imperialen Vergangenheit, Berlin, 2018, S. 547–570, hier: S. 548.

<sup>3</sup> Beate Binder, Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schloßplatz, Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Habil.-Schr., 2007, Köln, 2009, S. 27.

<sup>4</sup> Das Schloss war zuvor im Zweiten Weltkrieg ausgebrannt und seine Überreste 1950 gesprengt worden.

<sup>5</sup> Vgl. Daniel Morat, Katalysator wider Willen. Das Humboldt Forum in Berlin und die deutsche Kolonialvergangenheit, in: Zeithistorische Forschungen, 2019; Binder, Streitfall Stadtmitte, S. 44.

<sup>6</sup> Zitiert nach Morat, Katalysator; vgl. auch Zeller, Weltkulturmuseum? Koloniale Schatzkammer?, S. 549.

und Veranstaltungsort unter dem Begriff „Humboldt Forum“.<sup>7</sup> Kurz darauf fiel der entsprechende Beschluss des Deutschen Bundestages. Der Palast der Republik wurde zwischen 2006 und 2008 abgerissen, die Grundsteinlegung des Schlossneubaus erfolgte 2013.<sup>8</sup>

In der Kritik steht der Wiederaufbau des Schlosses in Kombination mit der „Leitidee“ der Brüder Humboldt zum einen als Ausdruck eines „nationalgeschichtlichen Revisionismus“ mit der Rückbesinnung auf eine vordemokratische Vergangenheit.<sup>9</sup> Darüber hinaus repräsentiert die Replik eines preußischen Herrschaftsbaus für viele „Militarismus, Krieg und koloniale Expansion“.<sup>10</sup> Insbesondere das Vorhaben, an einem solchen Ort außereuropäische Objekte auszustellen, sahen und sehen Kritiker:innen als Reproduktion eurozentristischer, kolonialer Weltbilder und somit als Affront gegen die Herkunftsgesellschaften der Exponate.<sup>11</sup> Die Rhetorik vom „Dialog der Kulturen“ diene vielmehr einer Inszenierung der eigenen Weltoffenheit bei Festschreibung der Konstruktion vom „Eigenen“ und „Fremden“.<sup>12</sup> Daher stehe das Großprojekt nicht zuletzt „dem Anspruch eines gleichberechtigten Zusammenlebens in der Migrationsgesellschaft entgegen.“<sup>13</sup> Vor allem das Kampagnenbündnis „No Humboldt 21!“ brachte „die koloniale Geschichte des Ortes, der ethnologischen Sammlungen wie auch der dahinter stehenden Wissenschaft“ auf die Agenda.<sup>14</sup> So ist zudem ein zentraler Kritikpunkt, dass ein großer Teil der ausgestellten Objekte als koloniales Raubgut in die ethnologischen Sammlungen gelangt ist und deren Provenienz bislang nur unzureichend erforscht wurde.<sup>15</sup> Vor diesem Hintergrund war auch die Eröffnung im Juli 2021 vom Protest aktivistischer Gruppen um den Verein Decolonize Berlin begleitet.<sup>16</sup>

Durch die von wissenschaftlicher und zivilgesellschaftlicher Seite an das Humboldt Forum herangetragene Kritik ist die Auseinandersetzung mit dem deutschen und europäischen

---

<sup>7</sup> Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin, Abschlussbericht, 04.2002, hier: S. 18.

<sup>8</sup> Morat, Katalysator.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Zeller, Weltkulturmuseum? Koloniale Schatzkammer?, S. 549.

<sup>11</sup> Mareike Heller (Hg.), No Humboldt 21! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum, Berlin, 2017, S. 17–19.

<sup>12</sup> Vgl. Friedrich von Bose, Strategische Reflexivität: Das Berliner Humboldt Forum und die postkoloniale Kritik, in: Historische Anthropologie 25, 2017, S. 409–417, hier: 411 f; vgl. Zeller, Weltkulturmuseum? Koloniale Schatzkammer?, S. 557.

<sup>13</sup> Heller, No Humboldt 21, S. 17.

<sup>14</sup> Ebd., S. 6; vgl. auch Zeller, Weltkulturmuseum? Koloniale Schatzkammer?, S. 550.

<sup>15</sup> Vgl. Heller, No Humboldt 21, 6 f; Zeller, Weltkulturmuseum? Koloniale Schatzkammer?, S. 549; Morat, Katalysator. Der aktuell wohl bekannteste Fall sind die Benin-Bronzen, die nun in einem Prozess an Nigeria zurückgegeben werden sollen. Vgl. Tagesschau, Deutschland gibt Benin-Bronzen zurück, unter: <https://www.tagesschau.de/inland/rueckgabe-benin-bronzen-101.html>, letzter Zugriff: 31.01.2022.

<sup>16</sup> Vgl. Nicolas Lepartz, Demo gegen das Humboldt Forum in Berlin, unter: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/protest-am-eroeffnungstag-demo-gegen-das-humboldt-forum-in-berlin/27437692.html>, letzter Zugriff: 31.01.2022.

Kolonialismus stärker ins öffentliche Bewusstsein gerückt und in die politischen Zielsetzungen von Bundes- und Landesregierungen eingeflossen.<sup>17</sup> Auch aufseiten der kulturpolitischen Akteur:innen im Humboldt Forum ist eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Problematik zu erkennen.<sup>18</sup>

Auch wenn sich die Kritik auf die Stiftung Humboldt Forum als Betreiberin und Bauherrin des Humboldt Forums sowie auf die Sammlungen des Museums für Asiatische Kunst und des Ethnologischen Museums bezieht, wirkten sich die Kontroversen auch auf die Konzeption von Ausstellungen weiterer Akteur:innen aus, die im Humboldt Forum vertreten sind. Dazu gehört unter anderem die Ausstellung „Berlin Global“ des Landes Berlin. Diese als Koproduktion des Stadtmuseums mit der landeseigenen Gesellschaft Kulturprojekte Berlin GmbH erarbeitete Ausstellung ist das Ergebnis eines Beschlusses des Berliner Senats aus dem Jahr 2015, im Humboldt Forum eine Ausstellung einzurichten, „die den Verflechtungen zwischen Berlin und der Welt gewidmet ist.“<sup>19</sup> Zu diesem Zeitpunkt waren die Debatten über den Wiederaufbau des Berliner Schlosses und das in ihm entstehende Humboldt Forum bereits in vollem Gange.

Das Ausstellungsteam unter Chef-Kurator Paul Spies<sup>20</sup> war sich der Auseinandersetzungen daher bewusst und hielt es, so Kurator Daniel Morat, für „wichtig und richtig“ die aufgeworfenen Fragestellungen, vor allem in Zusammenhang mit dem deutschen Kolonialismus, in der Ausstellung aufzugreifen.<sup>21</sup> Im Zuge dessen vertreten die Kurator:innen, „angeregt durch Ansätze der postkolonialen Theorie“ eine rassismuskritische Position, die Kontinuitäten „kolonialer Macht- und Denkstrukturen“ in der modernen globalisierten Welt hinterfragt.<sup>22</sup> Die im Eingangszitat dieser Arbeit aufgeworfenen Fragen danach, wessen Geschichten wie und durch wen erzählt werden, spielen in diesem Kontext eine wesentliche Rolle. Ein zentrales Motiv in Begleittexten zur Ausstellung ist daher die „Vielstimmigkeit“ – die Idee, dass viele verschiedene Stimmen in der Ausstellung gezeigt werden und zu Wort kommen sollen.<sup>23</sup>

---

<sup>17</sup> Morat, Katalysator.

<sup>18</sup> Vgl. Humboldt Forum, Kolonialismus und Kolonialität, unter: <https://www.humboldtforum.org/de/kolonialismus-und-kolonialitaet/>, letzter Zugriff: 31.01.2022.

<sup>19</sup> Berlin und die Welt. Konzept der Ausstellung des Landes Berlin im Humboldt Forum, Berlin, 2016, S. 4. Ursprünglich sollte ein Teil der Landesbibliothek Berlin in diese Räume einziehen.

<sup>20</sup> Paul Spies ist zugleich Chef-Kurator des Landes Berlin im Humboldt Forum sowie Vorstand und Direktor des Stadtmuseums Berlin.

<sup>21</sup> Berlin Global Backstage, Global- und Lokalgeschichte, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=cE1e9sIcn3E>, letzter Zugriff: 20.10.2021.

<sup>22</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Themen der Berlin Ausstellung Berlin Global. Kolonialismus, 2021.

<sup>23</sup> Vgl. Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit in der Ausstellung Berlin Global, 2021.

In der vorliegenden Arbeit werde ich untersuchen, wie das Konzept der Vielstimmigkeit in „Berlin Global“ umgesetzt wird. Vor dem Hintergrund der oben skizzierten Diskussionen möchte ich herausfinden, inwiefern es der Ausstellung gelingt, dem eigenen Anspruch vielstimmigen Erzählens gerecht zu werden. So möchte ich sie als neue Ausstellung im Kontext ausstellungspraktischer Trends betrachten, die zunehmend auf Vielstimmigkeit und Teilhabe ausgerichtet sind und dabei auch auf ihre Position in Bezug auf das umstrittene Humboldt Forum eingehen.

Für dieses Vorhaben sollen in einem Theorie-Kapitel zunächst der Begriff der „Verflechtung“ und der damit verbundene globalhistorische Ansatz der Ausstellung erklärt sowie deren Bedeutung für die Ausstellungspraxis erläutert werden. Daran anknüpfend nähere ich mich dem Konzept der Vielstimmigkeit unter Einbezug des geschichtsdidaktischen Prinzips der Multiperspektivität und des ethnografischen Paradigmas der Polyphonie. Indem ich einen Zusammenhang zu partizipativer Ausstellungsarbeit herstelle, setze ich den Begriff der Vielstimmigkeit in Bezug zum Museums- und Ausstellungskontext. Im daran anschließenden Methodik-Kapitel erläutere ich meine Vorgehensweise, die sich an der multimodalen Mehrebenenanalyse nach Lisa Spanka orientiert und Nina Simons Stufenmodell der Partizipation einbezieht. In der Analyse werden danach die grundlegende Gestaltung und Aussage der Ausstellung vorgestellt, bevor ich einzelne ausgewählte Displays detailliert auf Repräsentations- und Konzeptionsebene analysiere. Zuletzt werde ich auch auf die Rolle „stummer Gruppen“<sup>24</sup> in Zusammenhang mit der Kritik gegen das Humboldt Forum in der Ausstellung eingehen. Als angehende Public Historian gilt mein besonderes Interesse der Rolle der Kurator:innen im partizipativen Arbeitsprozess. Daher werde ich schließlich auf Grundlage meiner Analyseergebnisse darlegen, was partizipatives Ausstellen unter dem Konzept der Vielstimmigkeit für die kuratorische Arbeit bedeutet.

---

<sup>24</sup> Martin Lücke, Multiperspektivität, Kontroversität, Pluralität, in: Michele Barricelli u. Martin Lücke (Hg.), Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Schwalbach/Ts., 2012, S. 281–288, hier: S. 288.

## 2 Theorie und Forschungsstand

### 2.1 Verflechtung

#### 2.1.1 Verflechtung in den (Geschichts-)Wissenschaften

„Berlin Global“ versteht sich als eine Ausstellung, die sich den „Verflechtungen zwischen Berlin und der Welt“ widmet.<sup>25</sup> Die Ausstellung erzähle „vom komplexen Beziehungsgeflecht zwischen Berlin und der Welt“<sup>26</sup> und davon, wie Berlin mit der Welt „verbunden“<sup>27</sup> ist. Die Metapher der Verflechtung findet in den letzten Jahrzehnten immer mehr Verbreitung in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen. Teilweise bezieht sie sich auf die Verschränkungen einzelner Forschungsaspekte oder Analysekatoren,<sup>28</sup> meist jedoch auf den „weltweiten Transfer von Menschen, Dingen und Ideen“.<sup>29</sup>

In der Geschichtswissenschaft drückt sich der Verflechtungsgedanke in Ansätzen wie der *histoire croisée*,<sup>30</sup> der *connected histories*<sup>31</sup> oder der *entangled histories*<sup>32</sup> aus, die sich im Forschungsbereich der Globalgeschichte verorten lassen.<sup>33</sup> Die zunehmende Betonung globaler Verflechtung beschränkt sich jedoch nicht auf die Geschichtswissenschaft, sondern findet sich auch in anderen sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen zunehmende Verbreitung.<sup>34</sup> Dies ist auch insofern relevant für diese Arbeit, als dass „Berlin Global“ sich nicht als „reine Geschichtsausstellung“ versteht, sondern im Sinne einer interdisziplinären Herangehensweise z.B. auch kulturanthropologische Ansätze einbezieht.<sup>35</sup>

---

<sup>25</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 4.

<sup>26</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit.

<sup>27</sup> Berlin Global, Startseite, unter: <https://berlin-global-ausstellung.de/>, letzter Zugriff: 05.05.2021.

<sup>28</sup> So z.B. in der Intersektionalitätsforschung, siehe Martin Lücke, Diversität und Intersektionalität als Konzepte der Geschichtsdidaktik, in: Michele Barricelli u. Martin Lücke (Hg.), Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Schwalbach/Ts., 2012, S. 136–146, hier: S. 137; oder im Bildungsprojekt der Gedenkstätte Neuengamme, das „Verflechtungen zwischen kolonialem und rassistischem Denken und Handeln im Nationalsozialismus“ untersucht, siehe NS-Gedenkstätte Neuengamme, Verflechtungen. Koloniales und rassistisches Denken und Handeln im Nationalsozialismus, unter: <https://www.verflechtungen-kolonialismus-nationalsozialismus.de/start.html>, letzter Zugriff: 05.02.2022.

<sup>29</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 6.

<sup>30</sup> Michael Werner u. Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, S. 607–636, hier: S. 607.

<sup>31</sup> Sebastian Conrad u. Shalini Randeria, Einleitung. Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt, in: dies. (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main, 2002, S. 9–49, hier: S. 10.

<sup>32</sup> Ebd., S. 17.

<sup>33</sup> Vgl. Sebastian Conrad, *What is global history?*, Princeton, Oxford, 2016.

<sup>34</sup> Vgl. Conrad u. Randeria, Einleitung.

<sup>35</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 6.

Auf globale, transnationale Beziehungen ausgerichtete Forschung entwickelte sich vor allem im Zuge eines gestiegenen Bewusstseins für Globalisierungsprozesse und als Herausforderung traditioneller gesellschaftswissenschaftlicher Paradigmen. So sieht der Historiker Sebastian Conrad zwei „Geburtsfehler“ in den modernen Gesellschaftswissenschaften: Zum einen seien diese traditionell auf den Nationalstaat und seine Gesellschaft beschränkt. Gemäß diesem so genannten „methodologischen Nationalismus“ werden Nationalstaaten und nationale Territorien als unhinterfragte Einheiten („container“) für die Untersuchung von Gesellschaften gesehen.<sup>36</sup> Dadurch würden „Parallelen und Verflechtungen“ ausgeklammert.<sup>37</sup> Zum anderen seien die Ursprünge der modernen Gesellschaftswissenschaften stark eurozentrisch geprägt: Europa gilt darin als Dreh- und Angelpunkt der Weltgeschichte und europäische Geschichte als Modell „an dem die Geschichten und sozialen Formationen aller Gesellschaften gemessen und bewertet werden können.“<sup>38</sup> Die Erforschung transnationaler Verflechtungen und Interaktionen hingegen trage laut Conrad und der Sozialanthropologin Shalini Randeria letztlich zu einer „De-Zentrierung des Westens“ bei.<sup>39</sup> Die „Verwobenheit der europäischen mit der außereuropäischen Welt“ solle dabei zum Ausgangspunkt eines transnationalen Geschichtsbildes jenseits eurozentristischer und nationaler Teleologien werden.<sup>40</sup>

Des Weiteren spiegelt „Berlin Globals“ Schwerpunkt auf Wechselwirkungen zwischen dem Ort Berlin und der Welt das Konzept der Translokalität wider – ein Begriff, der ebenfalls seit den frühen 2000er Jahren in verschiedenen Disziplinen an Bedeutung gewonnen hat. Das Konzept bezieht sich laut Ulrike Freitag und Achim von Oppen ebenfalls auf die Erforschung „grenzüberschreitende[r] Verflechtungen“, dabei aber vor allem auf die *lokalen* Auswirkungen der Mobilität von Menschen, Gütern oder Ideen.<sup>41</sup> Es stehen dabei nicht räumliche Mobilität oder kultureller Transfer an sich im Fokus, sondern vielmehr die Ergebnisse räumlicher

---

<sup>36</sup> Conrad, *Global History*, S. 3.

<sup>37</sup> Ebd., S. 5.

<sup>38</sup> Conrad u. Randeria, *Einleitung*, S. 12.

<sup>39</sup> Ebd., S. 14. Der Begriff der „De-Zentrierung des Westens“ nimmt Bezug auf Dipesh Chakrabarty in der postkolonialen Theorie prominenten Text „Europa provinzialisieren“. Vgl. Dipesh Chakrabarty, *Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte*, in: Sebastian Conrad u. Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main, 2002, S. 283–312.

<sup>40</sup> Conrad u. Randeria, *Einleitung*, S. 10.

<sup>41</sup> Ulrike Freitag u. Achim von Oppen, *Translokalität als ein Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen*, in: *ZMO Programmatic Texts*, 2005, S. 1–8, hier: S. 2.



Bewegung auf lokaler Ebene.<sup>42</sup> Damit geht ein dynamisches Verständnis von Orten einher, die sich durch ihre Verbindungen zum Außen konstituieren.<sup>43</sup>

### **2.1.2 Verflechtung in der Museums- und Ausstellungspraxis**

Auch die „Entstehung des modernen bürgerlichen Museums im 19. Jahrhundert ist untrennbar mit dem Konzept des Nationalismus und Eurozentrismus verbunden.“<sup>44</sup> Allerdings sind Forderungen nach transnationalen und translokalen Perspektiven in den letzten Jahren auch zunehmend in Überlegungen und Debatten zu Museen und Ausstellungen zu finden. Diese stehen häufig in Zusammenhang mit der Darstellung von Migration und Migrationsgeschichte in Museen. Das generell gestiegene Interesse an Migration im Museum ist unter anderem auf ein erstarktes Selbstbewusstsein migrantischer Selbstorganisationen wie dem Verein DOMiD (Dokumentationszentrum und Museum für die Migration in Deutschland e.V.), ein inzwischen allgemeines Bekenntnis zur Einwanderungsgesellschaft und ein zunehmendes Bewusstsein für gesellschaftliche und kulturelle Diversität zurückzuführen.<sup>45</sup> Im Zuge der Demokratisierungsbewegungen und der Neuen Museologie seit den 1970er Jahren wurde vermehrt die Einbeziehung „marginalisierter gesellschaftlicher Gruppen“ gefordert, was sich zunächst vor allem auf Arbeiter:innen und Frauen, später auch auf Migrant:innen bezog.<sup>46</sup> Der Museologe Joachim Baur sieht einen weiteren Grund in der Aktualität globaler Migrationsprozesse,<sup>47</sup> die aufgrund verstärkter Fluchtbewegungen nach Europa spätestens seit 2015 noch einmal an Bedeutung gewonnen haben dürfte.

---

<sup>42</sup> Vgl. ebd.

<sup>43</sup> Vgl. Clemens Greiner u. Patrick Sakdapolrak, Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives, in: *Geography Compass* 7, 2013, S. 373–384, hier: S. 377.

<sup>44</sup> Regina Wonisch, Migration als Herausforderung nationaler Geschichtsmuseen, in: Ljiljana Radonic u. Heidemarie Uhl (Hg.), *Das umkämpfte Museum*, 2020, S. 93–107, hier: S. 93; vgl. Dirk Rupnow, Migration und Museum: Aporie oder Verheißung, in: Ljiljana Radonic u. Heidemarie Uhl (Hg.), *Das umkämpfte Museum*, 2020, S. 75–91, hier: S. 76; Natalie Bayer u.a. (Hg.), *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin, Boston, 2017, S. 26.

<sup>45</sup> Vgl. Lorraine Bluche u. Frauke Miera, Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft, in: Lorraine Bluche u.a. (Hg.), *NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Berlin, Bielefeld, 2013, S. 23–38, hier: 24 f; Lorraine Bluche u. Frauke Miera, Geteilte Erinnerungsräume, in: Karin Harrasser (Hg.), *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld, 2013, S. 293–312, hier: S. 293.

<sup>46</sup> Lorraine Bluche u.a. (Hg.), *NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Berlin, Bielefeld, 2013, S. 13; vgl. Regina Wonisch, Partizipative Museumsprojekte in der Migrationsgesellschaft - eine kritische Bilanz, in: Marcel Berlinghoff u.a. (Hg.), *Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft*, Osnabrück, 2017, S. 245–261, hier: S. 259; Wonisch, *Migration*, S. 96.

<sup>47</sup> Joachim Baur, *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld, 2009, S. 11.

Während das Thema Migration inzwischen „im Museum angekommen“<sup>48</sup> sei, bemängeln etliche Ausstellungstheoretiker:innen und -praktiker:innen wie die Migrationsforscherin Natalie Bayer jedoch, dass Migration im Sinne des „methodologischen Nationalismus“ unter der Vorstellung eines „nationalen, kaum durchlässigen Kultur-Containers“ behandelt werde. Migration erscheine darin als „Abweichung“ von einem vermeintlichen „Normalfall“ der „Sesshaftigkeit und kulturelle[n] Homogenität“.<sup>49</sup> Die „Normalität translokaler Lebensrealitäten der Migration“<sup>50</sup> sowie die Theoreme der Neueren Kritischen Migrationsforschung, die „von der Bewegung der Migration und transnationalen Räumen und Identitätsprozessen ausgehen“,<sup>51</sup> würden dagegen zu wenig berücksichtigt.

Ähnliche Beobachtungen macht der Historiker und Ausstellungsmacher Dirk Rupnow.<sup>52</sup> Er plädiert für eine Migrationsgeschichte, die nationale Narrative radikal infrage stellt und die Realität eines ständigen „Überschreiten[s] oder Unterlaufen[s] von Grenzen“ in der heutigen globalisierten Welt offenlegt. Geschichte sei in diesem Sinne überhaupt nur noch transnational zu verstehen.<sup>53</sup>

„Es handelt sich im besten Sinne um eine „geteilte Geschichte“ im Sinne von ‚divided‘ und ‚shared‘ zugleich, um eine ‚entangled history‘ und ‚histoire croisée‘, wie es eigentlich jede Geschichte schon immer ist – mit all den Ambivalenzen, die Austausch und Interaktion mit sich bringen, einschließlich der immer wieder hergestellten Ab- und Ausgrenzungen.“<sup>54</sup>

Neben Migration betont der Museologe Thorsten Heese die Kolonialgeschichte als Thematik transnationaler und -lokaler Geschichtsdarstellungen. Lokalgeschichte sei „immer auch ‚eine Veflechtungsgeschichte, eine globale, koloniale Geschichte der Versklavung““.<sup>55</sup> Er sieht Museen als post-koloniale und postmigrantische Institutionen und plädiert für eine Ausstellung von Glokalgeschichte in Museen, einer „lokalen Weltgeschichte respektive globalen Stadtgeschichte“, die er „als die vor Ort sicht- und nachweisbare Geschichte transnationaler Verflechtungen“ versteht.<sup>56</sup>

---

<sup>48</sup> Natalie Bayer, Zur Notwendigkeit neuer Bilderproduktionen der Migration im Museum, in: DOMiD - Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (Hg.), Stand der Dinge. Sammlung und Darstellung der Migrationsgeschichte, 2012, S. 53–56, hier: S. 53.

<sup>49</sup> Ebd., S. 54; vgl. Bluche u. Miera, Geteilte Erinnerungsräume, S. 299.

<sup>50</sup> Bayer, Zur Notwendigkeit, S. 55.

<sup>51</sup> Ebd., S. 54.

<sup>52</sup> Rupnow, Migration und Museum, S. 75.

<sup>53</sup> Vgl. Wonisch, Partizipative Museumsprojekte, S. 260.

<sup>54</sup> Rupnow, Migration und Museum, S. 86.

<sup>55</sup> Thorsten Heese, Glokalgeschichte ins Museum! Kann/muss Stadtgeschichte heute als lokale Weltgeschichte ausgestellt werden?, in: Marcel Berlinghoff u.a. (Hg.), Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft, Osnabrück, 2017, S. 127–152, hier: S. 133.

<sup>56</sup> Ebd., S. 130.

Auch im Falle der Berlin-Ausstellung war die – auch durch ihre Situiertheit im Humboldt Forum bedingte – Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus und seinen Kontinuitäten ein zentraler Bezugspunkt für die Darstellung von globalen Verflechtungen. Ebenso waren die Debatten zum Thema Migration und die Darstellung translokaler Lebenswelten für die Konzeption der Ausstellung von Bedeutung. Sie spiegeln sich insbesondere in der Entstehung des Raums „Verflechtung“ wider, den ich in meiner Analyse in Kapitel 4.4 genauer untersuchen werde. „Berlin Globals“ Fokus auf Verflechtung dient laut der Kurator:innen außerdem als Alleinstellungsmerkmal, sich von anderen Angeboten des Stadtmuseums und der Berliner Museumslandschaft abzugrenzen. Gleichzeitig soll die Ausrichtung auf globale Verbindungen einen Bezug zu den anderen Ausstellungen bzw. zum gesamten Humboldt Forum als „Haus der Weltkulturen“ herstellen.<sup>57</sup>

## 2.2 Vielstimmigkeit

In Hinblick auf die Frage, wie sich Verflechtung erforschen und darstellen lässt, wird häufig die Einbeziehung verschiedener Stimmen bzw. Perspektiven betont. So argumentiert z.B. Thorsten Heese, Multiperspektivität helfe „zur Überwindung einseitiger national, regional und lokalzentrierter Geschichtsbilder“.<sup>58</sup> Sebastian Conrad schreibt, dass die in den letzten Jahrzehnten erhöhte Mobilität sowie internetbasierte Kommunikation zu einer Diversität an Stimmen und konkurrierenden Narrativen führten, die in die Geschichtswissenschaft zunehmend mit einbezogen werden, um globale Verflechtungen zu erforschen.<sup>59</sup> Darüber hinaus sehe ich einen Zusammenhang in der maßgeblich von der postkolonialen Kritik geprägten Idee der De-Zentrierung – sowohl Europas bzw. des Westens als geopolitischer Einheit als auch (westlicher) Deutungshoheit.

In der Ausstellung „Berlin Global“ sei Vielstimmigkeit „Programm“, wie es in einem Text im Pressedossier der Ausstellung heißt. „Die Geschichte der Verflechtung Berlins mit der Welt [werde] aus vielen Perspektiven [...] erzählt“.<sup>60</sup> In Konzeptpapier, Ausstellungskatalog und in Aussagen von Kurator:innen finden sich weitere Formulierungen, die eine Einbeziehung, das Zu-Wort-Kommen oder die Abbildung sowohl verschiedener *Perspektiven* als auch verschiedener *Stimmen* in der Ausstellung ausdrücken.

---

<sup>57</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Global- und Lokalgeschichte, letzter Zugriff: 20.10.2021; Berlin Global Backstage, Eine Ausstellung für alle Sinne, unter: [https://www.youtube.com/watch?v=IHCIx\\_v0fOg](https://www.youtube.com/watch?v=IHCIx_v0fOg), letzter Zugriff: 17.01.2022.

<sup>58</sup> Heese, Glokalgeschichte, S. 148.

<sup>59</sup> Vgl. Conrad, Global History, S. 2.

<sup>60</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit.

Im Folgenden werde ich die Begriffe Multiperspektivität und Vielstimmigkeit theoretisch genauer untersuchen und aufeinander beziehen. Während Multiperspektivität einen festen Platz in der Theorie der Geschichtsdidaktik hat und differenziert ausgearbeitet wurde, finden sich kaum fundierte theoretische Ausarbeitungen zum Begriff der Vielstimmigkeit, auch wenn der Begriff in den Begleittexten zur Ausstellung häufig Verwendung findet. Als hilfreich erwies sich allerdings der von der Ethnologin Lidia Guzy als Forschungsansatz vorgeschlagene Begriff der Polyphonie. Unter Bezugnahme auf die Konzepte Multiperspektivität und Polyphonie werde ich einen eigenen Begriff von Vielstimmigkeit entwickeln. Um diesen für meine Ausstellungsanalyse operationalisierbar zu machen, werde ich ihn anschließend mit dem Paradigma der Partizipation im Ausstellungskontext verknüpfen.

### **2.2.1 Multiperspektivität als Prinzip der Geschichtsdidaktik**

Multiperspektivität gilt als grundlegendes Prinzip der Geschichtsdidaktik.<sup>61</sup> Dabei handelt es sich nach Klaus Bergmann um eine „Form der Geschichtsdarstellung“<sup>62</sup>, bei der „historische Sachverhalte aus den Perspektiven verschiedener beteiligter und betroffener Menschen dargestellt und betrachtet werden.“<sup>63</sup> Der Begriff der Perspektivität begründet laut Bergmann einen „Grundsachverhalt menschlicher Wahrnehmung und Deutung der Wirklichkeit“.<sup>64</sup> Als Fachbegriff, wie Martin Lücke aufzeigt, ist er der Malerei entlehnt und spielt damit auf die visuelle Wahrnehmung an.<sup>65</sup> Es geht also um die Frage: „Wer sieht?“.

Darüber hinaus ist Bergmann zufolge Perspektivität immer als „soziale Perspektivität“ zu verstehen.<sup>66</sup> Perspektiven entstehen demnach aus bestimmten gesellschaftlichen Machtgefügen heraus und repräsentieren darin unterschiedliche Positionen.<sup>67</sup> Unter dem Prinzip der Multiperspektivität müssten daher bei historischen Darstellungen möglichst unterschiedliche, „voneinander abweichende, gelegentlich sich widersprechende, mitunter gegensätzliche Zeugnisse“<sup>68</sup> aus unterschiedlichen sozialen Sprecher:innenpositionen einbezogen und die jeweiligen sozialen Machtstrukturen erschlossen werden.<sup>69</sup> Lücke zufolge sei die

---

<sup>61</sup> Lücke, Multiperspektivität, S. 281.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd., S. 283.

<sup>64</sup> Ebd., S. 282.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 283.

<sup>66</sup> Ebd., S. 284.

<sup>67</sup> Vgl. ebd.; vgl. von Bose, Strategische Reflexivität, S. 415.

<sup>68</sup> Klaus Bergmann, Multiperspektivität. Geschichte selber denken, Frankfurt am Main, Schwalbach (Taunus), 2016, S. 32.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 33. Martin Lücke weist auf die Problematik hin, dass die Zuschreibung historischer Perspektiven davon abhängig ist, entlang welcher sozialer Kategorie wir (heute) einen gesellschaftlichen Kontext in der Vergangenheit verstehen bzw. konstruieren. Vgl. Lücke, Multiperspektivität, S. 284.

Gegenüberstellung von Positionen, die sich rein inhaltlich widersprechen, daher „[n]icht ausreichend“ für Multiperspektivität.<sup>70</sup>

Der Anspruch multiperspektivischer Darstellungsweisen im Sinne sozialer Perspektivität spiegelt sich im Konzept der Ausstellung „Berlin Global“: Demnach soll sie Berlin „in unterschiedlichen, auch widersprüchlichen Perspektiven zeigen“.<sup>71</sup> Dabei sollen „unterschiedliche soziale und kulturelle Positionen auf den Prüfstand gestellt und verhandelt, Machtungleichheiten benannt und Widersprüche ausgehalten“<sup>72</sup> werden.

### 2.2.2 Polyphonie als ethnografisches Paradigma

Laut Friedrich von Bose spielte die Frage der Perspektive auch in der *Writing Culture*-Debatte der Ethnologie in den 1980er und 1990er Jahren eine wichtige Rolle. Von Bose zufolge war Perspektive in diesem Kontext „allerdings nicht gebunden an Herkunft oder identitären Standpunkt, vielmehr ging es um das Hinterfragen“ vermeintlich objektiver ethnologischer Darstellungen und der Deutungshoheit von Ethnograf:innen.<sup>73</sup> Ebenfalls im Zusammenhang mit der *Writing Culture*-Debatte und Diskursen um die „Krise der Repräsentation“ der 1980er Jahre diskutiert Lidia Guzy den Begriff der Polyphonie, der eine Form der musikalischen Mehrstimmigkeit beschreibt, in der mehrere Stimmen weitgehend selbständig voneinander bestehen.<sup>74</sup> Sie schlägt eine „Analogie zwischen musikwissenschaftlicher Terminologie und sozialwissenschaftlicher Erkenntnis“ vor und versteht unter Polyphonie als ethnologischem Paradigma die Wahrnehmung der „Stimmenvielfalt des soziokulturellen Kontextes“.<sup>75</sup>

Im Gegensatz zur Multiperspektivität („Wer sieht?“) bezieht sich der Begriff der Vielstimmigkeit also auf die auditive Wahrnehmung und damit auf die Frage: „Wer spricht?“ bzw. „Wen hört man?“. Dieser Unterschied weist auf eine wesentliche Problematik hin: Perspektiven existieren an sich immer, da Menschen ihre Wirklichkeit immer auf irgendeine Art und Weise wahrnehmen. Doch nur sobald eine Perspektive artikuliert bzw. dargestellt wird, hat sie auch eine Stimme und wird wahrnehmbar. Martin Lücke wirft in diesem Zusammenhang

---

<sup>70</sup> Lücke, Multiperspektivität, S. 284.

<sup>71</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 6.

<sup>72</sup> Ebd., S. 14.

<sup>73</sup> Von Bose, Strategische Reflexivität, 414 f; vgl. Evelyn May, Zur Vielstimmigkeit in der Begleitforschung, in: *Journal der grund\_schule der künste*, 2021.

<sup>74</sup> Vgl. Lidia Guzy, Polyphonie als erkenntnisstiftendes Moment der ethnologischen Forschung, in: Hansjörg Dilger u.a. (Hg.), *Vielstimmigkeit als Konzept. Beiträge zu Theorie und Praxis der ethnologischen Forschung. Polyphone Schriften 1*, Berlin, 2002, S. 8–14, hier: 8; [klassik.com](http://klassik.com), Polyphonie, unter: <https://magazin.klassik.com/lexikon/details.cfm?DID=1669&RecordID=1&letter=P>, letzter Zugriff: 03.12.2021.

<sup>75</sup> Guzy, Polyphonie, S. 8.

das Problem der „historisch stummen Gruppen“ auf, von denen keine Zeugnisse existieren und deren Perspektiven daher nicht rekonstruierbar sind.<sup>76</sup>

Guzy plädiert methodisch mit dem Konzept der Polyphonie für eine Verlagerung vom „ethnographischen Blick“ auf das „ethnographische Gehör“. Auch hier werden wieder visueller und auditiver Sinn aufgegriffen. Im Gegensatz zum eher aktiv und machtvoll gedachten und schon von vornherein selektiv beobachtenden „Blick“ steht hier das eher passiv verstandene „Gehör“. Dieses ermögliche es, mehr oder weniger unvoreingenommen, „[v]ergleichbar einer musikalischen Sensibilität“ Stimmen wahrzunehmen, die vorher nicht gehört wurden.<sup>77</sup> Das Problem der „stummen Gruppen“ scheint sich hier nicht auf dieselbe Weise zu stellen: Während sich aus nicht existenten Quellen schlichtweg keine historischen Perspektiven (re-)konstruieren lassen, könnten Stimmen der Gegenwart durch genaueres, sensibles „Hinhören“ wahrgenommen werden.

Rhetorische Ähnlichkeiten zum ethnografischen Gehör finden sich auch wieder in Formulierungen der Berlin-Ausstellung: So erhebt sie den Anspruch, „Stimmen ganz unterschiedlicher Positionen und Lautstärken [zu] berücksichtigen“,<sup>78</sup> insbesondere Stimmen von Menschen, die „in Berlin-Ausstellungen“ oder „woanders“ bisher nicht oder zu wenig zu Wort kamen bzw. gehört wurden.<sup>79</sup>

Kernpunkt der Polyphonie im musikwissenschaftlichen Sinne ist die Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen – im Gegensatz zur Homophonie, einer Form der Mehrstimmigkeit, bei der eine oder mehrere Begleitstimmen einer Melodiestimme untergeordnet sind. Ich halte diese Unterscheidung auch in Bezug auf Vielstimmigkeit in der Ethnografie – oder in meinem konkreten Fall – in der Ausstellungspraxis für gewinnbringend. Denn Fragen nach Machtverhältnissen stellen sich nicht nur dahingehend, welche Positionen Akteur:innen in ihren jeweiligen gesellschaftlichen Kontexten einnehmen oder einnahmen, sondern auch inwieweit Stimmen in ihrer Darstellung eigenständig bleiben (können) oder sich – analog zur Homophonie – einer dominanten Stimme unterordnen.

Mit der Frage nach der Autonomie marginalisierter Stimmen im Kontext postkolonialer Machtverhältnisse beschäftigt sich beispielsweise die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Spivak. Sie betont, dass Repräsentation nicht nur Darstellung bedeute, sondern auch einen „Akt

---

<sup>76</sup> Lücke, Multiperspektivität, S. 288.

<sup>77</sup> Guzy, Polyphonie, S. 9.

<sup>78</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 6.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 14; Berlin Global Backstage, Eine Ausstellung, letzter Zugriff: 17.01.2022; Berlin Global Backstage, Global- und Lokalgeschichte, letzter Zugriff: 20.10.2021.

der Vertretung“, ein ‚Sprechen für‘ andere bzw. die Anderen,<sup>80</sup> und deshalb nicht vom geopolitischen Machtgefüge zu lösen sei.<sup>81</sup> Daher war laut von Bose in der *Writing Culture*-Debatte das „Zum-Sprechen-Bringen der ‚Anderen‘ Gegenstand intensiver Reflexion.“<sup>82</sup> Die auf Diskursivität angelegte Methode polyphoner Ethnografie sollte Guzy zufolge „vorbeugen und verhindern, dass der Chor kultureller Mehrstimmigkeit zugunsten einer vermeintlich repräsentativen Stimme eines Autors verstummt.“<sup>83</sup> Insofern entspricht hier die Eigenständigkeit verschiedener Stimmen auch einer Aufteilung von Deutungsmacht.

Die Fragen nach Repräsentation und Autonomie spielen im Museums- und Ausstellungskontext eine wichtige Rolle, zumal es sich bei kuratorischer Praxis ebenfalls um eine „Praxis der Autorschaft“ handelt.<sup>84</sup> In einer Kritik an der Rhetorik einiger Repräsentant:innen des Humboldt Forums weist Friedrich von Bose in diesem Zusammenhang auf die Gefahr einer zu oberflächlichen und undifferenzierten Verwendung der Begriffe Vielstimmigkeit und Multiperspektivität hin. Er zeigt, dass die „prominente Verwendung der Begriffe Multiperspektivität und Vielstimmigkeit“ problematisch sein kann, wenn mit diesen Begriffen eine Trennlinie zwischen „uns“ und den „anderen“ gezogen wird:<sup>85</sup>

„Denn in der Betonung der Multiperspektivität findet eine Tradierung essentialistischer und ethnisierender Zuschreibungen statt, mittels derer unter der Beteuerung, dass ‚wir‘ auch ‚deren‘ Perspektive darstellen wollen, an der musealen Deutungsmacht festgehalten wird.“<sup>86</sup>

In diesem Falle würden Begriffe wie Multiperspektivität und Vielstimmigkeit ihres eigentlichen Inhalts entleert und so „umfunktioniert“, dass die entsprechenden Akteur:innen einerseits auf die Kritik am Humboldt Forum eingehen und sich ihr gleichzeitig entziehen.<sup>87</sup> So mahnt Boses Kritik zur Vorsicht, ob unter dem Deckmantel von Multiperspektivität und Vielstimmigkeit das Einbeziehen bestimmter Stimmen nicht auch ein Othering<sup>88</sup> beinhalten

---

<sup>80</sup> Die Großschreibung drückt hier das Konzept der Anderen im Sinne der „kulturell Fremden“ aus. Guzy, *Polyphonie*, S. 12.

<sup>81</sup> Conrad u. Randeria, Einleitung, S. 23; vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in: Cary Nelson (Hg.), *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana, 1988, S. 217–313, hier: S. 275 Spivak kritisiert allerdings die Annahme, die Marginalisierten verfügten über eine gänzlich authentische, autonome Stimme. Vielmehr seien die Äußerungsmöglichkeiten durch den Diskurs immer beschränkt. Vgl. Conrad u. Randeria, Einleitung, S. 38.

<sup>82</sup> Von Bose, *Strategische Reflexivität*, 414 f.

<sup>83</sup> Guzy, S. 11.

<sup>84</sup> Von Bose, *Strategische Reflexivität*, S. 415.

<sup>85</sup> Ebd., S. 411.

<sup>86</sup> Ebd., S. 415.

<sup>87</sup> Ebd., S. 416.

<sup>88</sup> Der Begriff des Othering bezeichnet die Konstruktion des „Anderen“ in Abgrenzung zu einem als Norm oder überlegen imaginierten „Wir“ oder „Selbst“. Vgl. Isabel Dean, *Die Musealisierung des Anderen. Stereotype in der Ausstellung "Kunst aus AFRIKA"*, Zugl.: Tübingen, Univ., Magisterarb., 2008, Tübingen, 2010, S. 51–53.

oder doch zumindest mit identitären Zuschreibungen verbunden sein kann.<sup>89</sup> Er fragt zurecht, „ob nicht gerade dem Begriff des Einbindens bereits ein Differenzverhältnis [...] zwischen uns und den ‚Anderen‘“ zugrunde liege.<sup>90</sup> Gleichzeitig muss meiner Ansicht nach bedacht werden, dass moderne Gesellschaften von sozialen Ungleichheiten, Ein- und Ausschlüssen geprägt sind und ihnen auch durch Formen der „Einbindung“ entgegengewirkt werden kann und muss. Ausschlaggebend ist dabei vielmehr, inwiefern die Reproduktion hegemonialer Zuschreibungen vermieden und – im Sinne der Polyphonie – Deutungshoheiten tatsächlich aufgeteilt werden können.

### **2.2.3 Arbeitsdefinition Vielstimmigkeit**

Aus den vorangegangenen Ausführungen zur Multiperspektivität und zur Polyphonie stelle ich im Folgenden Kriterien zur Definition von Vielstimmigkeit auf, die ich für eine Analyse für sinnvoll und relevant halte: Das erste Kriterium entspricht dem Prinzip der Multiperspektivität: Hier geht es darum, zu untersuchen, ob und welche Stimmen von Menschen aus unterschiedlichen Machtpositionen dargestellt werden. Zweitens leite ich, inspiriert vom Begriff der Polyphonie, das Kriterium der Eigenständigkeit der Stimmen ab.

Dieses beinhaltet einerseits Fragen danach, in welchem Verhältnis zueinander die Stimmen stehen; ob sie eher für sich und nebeneinander stehen oder Interaktion zwischen einzelnen Stimmen besteht und inwiefern auch Widerspruch und Dissens zwischen den Stimmen vorhanden ist. Um bei der Analogie zur Musik zu bleiben, lässt sich fragen, ob Harmonien oder auch Dissonanzen bzw. „Unstimmigkeiten“<sup>91</sup> zwischen den Stimmen bestehen.<sup>92</sup>

Andererseits ist Eigenständigkeit im Sinne von Deutungsmacht zu verstehen. In dieser Hinsicht ist zu fragen, inwiefern Akteur:innen für sich selbst sprechen, ob vielmehr für sie gesprochen wird, oder ihre Stimmen von anderen, z.B. in Form eines vorgegebenen Narrativs, dominiert werden. Während die musikwissenschaftliche Unterscheidung zwischen Homophonie und Polyphonie eine Binarität ausdrückt, gehe ich jedoch von einem Spektrum aus, in dem Stimmen nicht ganz oder gar nicht, sondern mehr oder weniger autonom sein können.

---

<sup>89</sup> Vgl. Nora Sternfeld, *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin, Boston, 2018, S. 79. Siehe auch Nora Sternfeld, *Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum*, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld, 2012, hier: S. 124.

<sup>90</sup> Friedrich von Bose, *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*, Berlin, 2019, S. 76.

<sup>91</sup> May, *Zur Vielstimmigkeit*.

<sup>92</sup> Vgl. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *A Theatre of History: 12 Principles*, in: *TDR/The Drama Review* 59, 2015, S. 49–59, hier: S. 56.



Daraus folgend definiere ich Vielstimmigkeit als die Repräsentation verschiedener Stimmen aus unterschiedlichen Machtpositionen, wobei eine Eigenständigkeit der Stimmen vorliegt bzw. Deutungsmacht auf die Stimmen aufgeteilt ist.

Da mein Begriff der Vielstimmigkeit teilweise an Theoriebildungen der Ethnologie angelehnt ist, ergibt sich eine Verschiebung von rein historischen hin zu auch gegenwärtigen Stimmen. Diese sind jedoch auch für das Fachgebiet der Public History relevant, dessen Bezugspunkt als „Geschichte in der Öffentlichkeit“<sup>93</sup> nicht nur in der Vergangenheit, sondern eben auch in der gegenwärtigen Öffentlichkeit liegt. Gerade was die Deutungsmacht von Stimmen im Ausstellungskontext betrifft, bezieht sich dies besonders auf die Gegenwart, da es hierbei auch um die an der Darstellungsproduktion beteiligten Stimmen geht.

#### **2.2.4 Vielstimmigkeit als Ausstellungspraktik – Das partizipative Paradigma**

Forderungen nach Multiperspektivität und Vielstimmigkeit sind längst in den Ausstellungs- und Museumsdiskurs eingegangen. Laut einem im Pressedossier von „Berlin Global“ veröffentlichten Text liegt dem Anspruch vielstimmigen Ausstellens die „von immer mehr Museen geteilte[ ] Überzeugung [zugrunde], dass es nicht die eine, vermeintlich objektive Darstellung von Geschichte gibt, sondern viele Geschichten, und dass Ausstellungen diesen Geschichten Raum geben sollten.“<sup>94</sup> Diese Auffassung deutet den musealen Paradigmenwechsel an, den ich bereits im vorigen Kapitel im Kontext von Verflechtung und Migration im Museum aufgegriffen habe.

Im Zuge dieses (Selbst-)Verständnisses von Museen als zunehmend inklusiver Institutionen spielt in vielen ausstellungspraktischen Ansätzen der Aspekt der Partizipation eine zentrale Rolle. Im Zeichen des „partizipativen Paradigma[s]“<sup>95</sup>, wenn nicht sogar des „partizipatorischen Imperativs“<sup>96</sup> werden Museen und ihre Ausstellungen mehr als „Kommunikationsplattform“ denn als „Bildungsinstitution“ verstanden.<sup>97</sup> Anstatt eines rein repräsentativen Ausstellens *über* etwas oder jemanden soll das Ausstellen *mit*

---

<sup>93</sup> Martin Lücke u. Irmgard Zündorf, Einführung in die Public History, Göttingen, 2018, S. 9.

<sup>94</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit.

<sup>95</sup> Bluche u. Miera, Geteilte Erinnerungsräume, S. 293. Vom „Partizipationsparadigma“ spricht auch Natalie Bayer. Bayer u.a., Kuratieren, S. 32.

<sup>96</sup> Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, S. 73.

<sup>97</sup> Georg Traska, "Partizipation". Marginalisierte Gruppen in Museum und Ausstellungen, in: Ljiljana Radonic u. Heidemarie Uhl (Hg.), Das umkämpfte Museum, 2020, hier: S. 111; Wonisch, Partizipative Museumsprojekte, S. 246; Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012, S. 11. Vgl. auch die Bezeichnung James Cliffords von Museen als „contact zone“. Baur, Musealisierung der Migration, 358 f.

museumsexternen Akteur:innen bzw. den (potentiellen) Besucher:innen stattfinden.<sup>98</sup> Partizipation kann sich dabei einerseits auf die Interaktion des Publikums mit der fertigen Ausstellung beziehen,<sup>99</sup> andererseits ist mit dem Konzept zumeist die Teilhabe bzw. Teilnahme museumsexterner Gruppen und Individuen an der Erarbeitung der Ausstellungsinhalte gemeint. Auch ich lege den Schwerpunkt meiner Arbeit auf letzteres, da ich an diesem Punkt einen engen Zusammenhang zu meinem Begriff der Vielstimmigkeit erkenne: Die Beteiligung von Akteur:innen an einer Ausstellung impliziert nicht nur, dass ihre Stimmen in der Ausstellung repräsentiert werden, sondern auch dass sie ihre Eigenständigkeit weitgehend behalten bzw. im Sinne einer aufgeteilten Deutungsmacht über die Art der Repräsentation mitbestimmen können.

So ist Partizipation nach Lorraine Bluche und Frauke Miera, die auch als Kuratorinnen an „Berlin Global“ beteiligt sind, ein wesentliches Element, um Vielstimmigkeit in Ausstellungsprojekten zu verwirklichen.<sup>100</sup> Ebenso stellt der Ausstellungskatalog zu „Berlin Global“ eine direkte Verbindung zwischen Beteiligung und Vielstimmigkeit her: „Eine Ausstellung, die die Vielfältigkeit und Vielstimmigkeit einer globalisierten Stadtgesellschaft zum Thema hat [...], sollte diese Vielstimmigkeit auch auf der Ebene der an ihr beteiligten Menschen widerspiegeln.“<sup>101</sup>

Die Art und der Grad partizipativer Ausstellungsarbeit können sich auf unterschiedlichste Weise gestalten. Die Museumspädagogin Anja Piontek stellt in ihrer umfassenden Studie zu partizipativen Museumsprojekten ein breites Spektrum an Auffassungen und Ansätzen fest, die sich fließend zwischen passiver Teilhabe und aktiver Teilnahme verorten lassen.<sup>102</sup> Grundsätzlich sei partizipative Arbeit aber – trotz häufiger Bemühung um eine „Arbeit auf Augenhöhe“ – durch ein Machtgefälle zwischen der mächtigeren Institution Museum und den museumsexternen Partizipierenden geprägt.<sup>103</sup> Piontek definiert Partizipation daher als

„Kontaktsituation(en) [...] die zwar durch asymmetrische Macht- und Hierarchieverhältnisse gekennzeichnet sind, jedoch auf Freiwilligkeit, Offenheit und ernsthaftem Interesse am Gegenüber

---

<sup>98</sup> Vgl. Nina Simon, Das partizipative Museum, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012; Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, S. 74.

<sup>99</sup> Vgl. Konzept Berlin und die Welt, 14 ff; vgl. Simon, Das partizipative Museum.

<sup>100</sup> Bluche u. Miera, Geteilte Erinnerungsräume, 303 f. Ganz ähnlich lautet eine Formulierung zu partizipativen Projekten auf der Website des Stadtmuseums: „Beteiligungsprojekte bringen die Vielstimmigkeit der Stadt ins Museum und regen uns und unser Publikum zu Perspektivwechseln an.“ Stadtmuseum Berlin, Beteiligungsprojekte, unter: <https://www.stadtmuseum.de/beteiligungsprojekte>, letzter Zugriff: 15.10.2021.

<sup>101</sup> Moritz van Dülmen u.a. (Hg.), Ausstellungskatalog Berlin Global, Berlin, 2021, S. 15.

<sup>102</sup> Vgl. Anja Piontek, Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote, Bremen, Univ., Diss., 2016, S. 70.

<sup>103</sup> Ebd., S. 86.

aufbauen und auf Reziprozität und Äquivalenz in dem Sinne abzielen, als dass es [...] um eine win-win-Situation für beide Seiten [geht].<sup>104</sup>

Im Museumsbetrieb besonders prominent zur Klassifizierung partizipativer Projekte ist das Modell der US-amerikanischen Ausstellungsmacherin Nina Simon, die vier Stufen partizipativen Ausstellens unterscheidet:

- *Contributory projects* sind von Museumsseite konzipiert und umgesetzt. Externe (meist Besucher:innen) leisten einen festgelegten (kleinen) Beitrag.
- *Collaborative projects* sind von Museumsseite konzipiert und gesteuert. Externe arbeiten im größeren Umfang mit und beeinflussen das Produkt. In dieser Kategorie unterscheidet Simon noch einmal zwischen
  - *consultative projects*, bei denen bestimmte gesellschaftliche Gruppen beratend einbezogen werden, und
  - *co-development projects*, bei denen die Partizipierenden „an der konkreten Umsetzung einer Ausstellungsidee oder eines Programms mitwirken“.<sup>105</sup>
- In *co-creative projects* arbeiten Museum und Externe von Beginn an zusammen, Konzeption und Rahmenbedingungen werden gemeinsam festgelegt. Sie haben gleich großen Einfluss während des Projektverlaufs.
- In *hosted projects* konzipieren und verwirklichen Externe ein eigenes Ausstellungsprojekt. Das Museum stellt lediglich die Räumlichkeiten und ggf. Material und Ressourcen zur Verfügung.<sup>106</sup>

Simon entwirft diese Klassifikation explizit als nicht wertend. Keine dieser Formen sei per se besser als die anderen.<sup>107</sup> Offensichtlich geht allerdings mit den verschiedenen Stufen eine Verschiebung des Machtgefälles von der Institution Museum hin zu den externen Beteiligten einher. Insofern bildet das Modell ein Spektrum von verschiedenen Graden der

---

<sup>104</sup> Ebd., S. 90. James Clifford spricht in diesem Zusammenhang von einer „uneven reciprocity“. Piontek, *Museum und Partizipation*, S. 233.

<sup>105</sup> Piontek, *Museum und Partizipation*, S. 180; vgl. Nina Simon, *The participatory museum*, Santa Cruz, Calif., 2010, S. 235.

<sup>106</sup> Vgl. Simon, *Participatory museum*, S. 187; vgl. Piontek, *Museum und Partizipation*, 179 ff; Bluche u. Miera, *Geteilte Erinnerungsräume*, S. 304. Nach Pionteks Definition handelt es sich beim *hosted project* nicht um eine Form der Partizipation. Vgl. Piontek, *Museum und Partizipation*, S. 194.

<sup>107</sup> Vgl. Simon, *Participatory museum*, S. 188.

Eigenständigkeit der Stimmen ab und lässt sich so in Beziehung zu meinem Begriff der Vielstimmigkeit setzen.<sup>108</sup>

Neben dem Ziel einer Demokratisierung<sup>109</sup> der Institution Museum und der „Herstellung sozialer Gerechtigkeit“<sup>110</sup> scheint ein anderer Grund für die Notwendigkeit partizipativer Ausstellungsansätze geradezu profan: Aufgrund rückläufiger Besucher:innenzahlen in Museen und Ausstellungen müssten Bürger:innen auf neue Arten angesprochen werden.<sup>111</sup> Partizipative Projekte lassen sich demnach auch als Überlebensstrategie verstehen. Folgerichtig stellt Museologin Regina Wonisch die Frage, ob das Paradigma der Partizipation unter dem Vorwand sozialer Inklusion letztlich „nur der Legitimierung von Budgets und der Erschließung neuer Besuchergruppen“ dient. Einige Autorinnen weisen darauf hin, dass Partizipation teilweise als „Allheilmittel“<sup>112</sup> oder „Verheißung“<sup>113</sup> angesichts der gegenwärtigen Probleme der Museumswelt und der Herausforderung des institutionellen Wandels gesehen wird.<sup>114</sup>

Jedoch regt sich gerade bei der Frage nach Machtverhältnissen Kritik am Konzept der Partizipation: Die Einbeziehung externer Akteur:innen finde meist unter Beibehaltung, wenn nicht sogar Verstetigung von Machtverhältnissen statt.<sup>115</sup> Natalie Bayer beobachtet etwa, dass „Partizipation in der Museumsarbeit [immer wieder] eine Trennung erzeugt, die die Angerufenen als Beitragende und die Aufrufenden als Dirigierende subjektiviert“.<sup>116</sup> In ihrem Plädoyer für eine antirassistische, „kollaborative“ Ausstellungspraxis fordern sie und Mark Terkessidis eine radikale Infragestellung und Umwälzung der Machtstrukturen kultureller Institutionen.<sup>117</sup>

Auch die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Nora Sternfeld kritisiert, dass Partizipation höchstens die Illusion einer Veränderung kreiere. Die Institution Museum und ihr

---

<sup>108</sup> Auf Simons Modell geht auch Anja Piontek bei der Entwicklung ihres „Dimensionenmodells“ ein. Vgl. Piontek, *Museum und Partizipation*, S. 183. Pionteks Modell bezieht neben dem Grad der Beteiligung noch weitere Dimensionen partizipativer Arbeit ein, die in meiner Analyse ebenfalls angesprochen werden. Für die Untersuchung von Vielstimmigkeit halte ich allerdings die Fokussierung auf den Grad an Deutungsmacht, wie er in Simons Raster zum Ausdruck kommt, für sinnvoll.

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 255.

<sup>110</sup> Bluche u. Miera, *Geteilte Erinnerungsräume*, S. 293.

<sup>111</sup> Berlin Global Backstage, *Partizipation aus kuratorischer Sicht*, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=LBvXHw8TLXs&t=186s>, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>112</sup> Gesser u.a., *Das partizipative Museum*, 10 f.

<sup>113</sup> Piontek, *Museum und Partizipation*, S. 27.

<sup>114</sup> Vgl. auch Wonisch, *Partizipative Museumsprojekte*, S. 245.

<sup>115</sup> Vgl. Wonisch, *Migration*, S. 96.

<sup>116</sup> Bayer u.a., *Kuratieren*, S. 32.

<sup>117</sup> Natalie Bayer u. Mark Terkessidis, *Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens*, in: Natalie Bayer u.a. (Hg.), *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin, Boston, 2017, S. 53–70, hier: S. 63.

Machtanspruch würden letztlich unangetastet bleiben. Sie plädiert für ein „radikaldemokratisches“ Verständnis von Teilhabe: Anstatt bloß „mitzumachen“, ginge es darum „um die Spielregeln [zu] spielen“ – um „Teilhabe an der Entscheidung über die Bedingungen des Teilnehmens, an den Bedingungen der Entscheidungen und der Repräsentation.“<sup>118</sup> Partizipation erfolge demnach nicht auf Einladung, sondern müsse erkämpft werden. Statt einem Museum als „Raum der Repräsentation“ fordert sie einen „öffentlichen Raum der Möglichkeit“.<sup>119</sup>

Ganz konkret zeigen sich Machtungleichheiten in der Entlohnung der Beteiligten. Während Kurator:innen für ihre Arbeit bezahlt werden, leisten in den meisten Fällen partizipativer Ausstellungsprojekte die externen Beteiligten unbezahlte Arbeit. So sei laut Wonisch trotz noch so großer Wertschätzung keine Zusammenarbeit auf Augenhöhe möglich.<sup>120</sup>

Auf der anderen Seite zeigen sich im Kontext partizipativen Ausstellens auch Bedenken hinsichtlich einer „Entprofessionalisierung“ und damit verbundenen „Entwertung“ der Museumsarbeit.<sup>121</sup> Museumsexternen Laien wird häufig die Expertise abgesprochen und daher die „Wissenschaftlichkeit und Verlässlichkeit der Informationen infrage gestellt.“<sup>122</sup> Auch Wonisch sieht die Sorge vor einer Entprofessionalisierung der Museumsarbeit als „berechtigt“ und „nicht nur als Abwehrhaltung von um ihren Status bangenden Museumskuratoren und -kuratorinnen“. Vielmehr sei gerade in Bezug auf „nicht diskriminierende Visualisierungspraktiken“ in einer diversen Gesellschaft eine höhere Professionalität gefragt.<sup>123</sup>

### **2.2.5 Der partizipative Ansatz von Berlin Global**

Im konkreten Fall der Ausstellung „Berlin Global“ verfolgten die Ausstellungsmacher:innen einen dezidiert partizipativen Ansatz.<sup>124</sup> Zur Übersicht werden dessen Grundgedanken hier kurz vorgestellt, bevor ich in der Analyse genauer untersuche, wie der partizipative Ansatz in Bezug auf das Konzept der Vielstimmigkeit umgesetzt wird.

In der Konzeptionsphase wurden Kooperationen mit verschiedenen Akteur:innen wie Vereinen, Initiativen und Einzelpersonen eingegangen und diese vielfach in die Erarbeitung der Inhalte

---

<sup>118</sup> Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, S. 76.

<sup>119</sup> Ebd., S. 79.

<sup>120</sup> Vgl. Wonisch, Partizipative Museumsprojekte, S. 255.

<sup>121</sup> Bluche u.a., NeuZugänge, S. 13; vgl. Wonisch, Partizipative Museumsprojekte, S. 253.

<sup>122</sup> Jan Gerchow u.a., Nicht von gestern! Das historische museum frankfurt wird zum Stadtmuseum für das 21. Jahrhundert, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012, S. 22–32, hier: S. 26.

<sup>123</sup> Wonisch, Partizipative Museumsprojekte, S. 253.

<sup>124</sup> Vgl. Konzept Berlin und die Welt, 14 f.

einbezogen. Die Aufgabe der Kurator:innen sollte dabei weniger der herkömmlichen Arbeit als Ausstellungsmacher:innen entsprechen, die mit ihrer wissenschaftlichen und ausstellungpraktischen Expertise Inhalte erarbeiten und bestimmen. Vielmehr kam ihnen die Rolle von Moderator:innen zu, die verschiedene Beteiligte in eine Zusammenarbeit einbeziehen und ihre kuratorische Deutungshoheit zu mehr oder weniger großen Teilen abgeben.<sup>125</sup> Dabei sollten verschiedene Formen und Grade von Partizipation – auch nach der Kategorisierung von Nina Simon – erprobt werden.<sup>126</sup>

So wurde in der Ausstellung auch das Konzept der so genannten Critical Friends angewandt: Für jeden Ausstellungsraum wurde eine Gruppe von Menschen eingeladen, die die Kurator:innen bei der Umsetzung der Ausstellung berieten und z.B. in der Kontaktvermittlung unterstützten. Dabei handelte es sich um „zivilgesellschaftliche Akteur:innen, Aktivist:innen und Wissenschaftler:innen, die Erfahrungen mit den Themen der jeweiligen Räume mitbrachten oder dazu forschen.“<sup>127</sup>

Einige Bereiche der Ausstellung wurden außerdem Künstler:innen überlassen, die diese weitgehend frei mit eigenen Inhalten füllten. Darüber hinaus befinden sich an verschiedenen Stellen der Ausstellung insgesamt drei so genannte Freiflächen, die wechselnd für jeweils ein Jahr von Akteur:innen der Stadtgesellschaft nach Bewerbung und Auswahl durch eine Jury bespielt werden.

Der Stellenwert der Partizipation „Berlin Global“ lässt sich daher gemäß Piontek als museales Prinzip bezeichnen. Dabei „steht die Idee im Vordergrund, das Museum als Ort für die Gesellschaft, getragen von der Gesellschaft wortwörtlich zu realisieren.“<sup>128</sup> Da die Umsetzung der Ausstellung wesentlich auf Partizipation gründet, ist Partizipation in weiten Teilen der Ausstellung nach Piontek nicht bloß als ergänzendes Element, sondern als konstituierender Faktor zu sehen.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Ebd., S. 15; vgl. Frauke Miera, Interview, 08.07.2021, Anhang, S. 79–97, hier: S. 79.

<sup>126</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021; Martin Düspohl, Interview, 28.10.2021, Anhang, S. 98–116, hier: S. 98.

<sup>127</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit.

<sup>128</sup> Anja Piontek, Partizipation in Museum und Ausstellung. Versuch einer Präzisierung, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012, S. 221–230, hier: S. 225.

<sup>129</sup> Vgl. Piontek, Museum und Partizipation, S. 227.

### 3 Methodik

Für meine Analyse orientiere ich mich an der multimodalen Mehrebenenanalyse nach Kommunikationswissenschaftlerin Lisa Spanka. Spanka versteht die verschiedenen Bedeutungsebenen einer Ausstellung – d.h. ihre Funktion als Kommunikationsmedium, ihre gesellschaftlichen, kulturpolitischen und institutionellen Rahmenbedingungen, die beteiligten Akteur:innen, sowie ihre Rezeption – als eine Einheit. Das Zusammenwirken dieser Aspekte begreift sie als „Museumsdispositiv“.<sup>130</sup> Die Ausstellungsanalyse gliedert Spanka in die Untersuchung dreier Ebenen: Bei der Analyse der ersten Ebene, der „Institution Museum“, wird der gesellschaftspolitische und institutionelle Entstehungskontext erfasst. Anschließend erfolgt eine Analyse des grundlegenden Narrativs, der Gestaltungsweise und inhaltlichen Schwerpunkte. Die Feinanalyse ausgewählter Displays erfolgt in einem dritten Schritt, um „aus einigen Fallbeispielen Schlüsse für die Bedeutungsbildungen“ zu ziehen.<sup>131</sup>

Den Entstehungskontext sowie Ansprüche und Ziele der Ausstellung im Zusammenhang fachwissenschaftlicher Diskurse habe ich bereits in der Einleitung und den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit dargelegt. In der nachfolgenden Ausstellungsanalyse werde ich zunächst einen kurzen Überblick über die Ausstellung geben und das Leitmotiv sowie die grundlegende Gestaltung herausarbeiten. Anschließend erfolgt die Analyse exemplarischer Räume und Displays in Hinblick auf die oben von mir erarbeitete Definition von Vielstimmigkeit. Als exemplarische Displays habe ich den Raum Freiraum mit seinen Subräumen „Subkultur“, „Gender“ und „Glaube“, das Display „Flucht“ sowie den Raum „Verflechtung“ ausgewählt. Für diese Displays habe ich mich entschieden, weil sie die Stimmen und auch individuellen Geschichten verschiedener Akteur:innen zeigen und alle partizipativ erarbeitet wurden, aber jeweils von verschiedenen Mitgliedern des Kurator:innenteams betreut wurden. Darüber hinaus unterscheiden sie sich in ihrer medialen Gestaltung, die sich jeweils darauf auswirkt, welche Stimmen wie zu Wort kommen.

Bei der Feinanalyse differenziere ich noch einmal zwischen zwei zusammenhängenden, aber analytisch trennbaren Ebenen: Zuerst widme ich mich jeweils der Repräsentationsebene, also den Inhalten, die im jeweiligen Display dargestellt sind. In Hinblick auf meine im vorigen Kapitel entwickelten Kriterien der Multiperspektivität und Eigenständigkeit werde ich die Displays unter folgenden Fragestellungen analysieren: Wer wird sicht- oder hörbar? Welche

---

<sup>130</sup> Lisa Spanka, Zugänge zur Zeitgeschichte mit dem Museum. Methodologie einer Ausstellungsanalyse, in: Lisa Spanka u.a. (Hg.), Zugänge zur Zeitgeschichte. Quellen und Methoden, Marburg, 2016, S. 183–219, hier: S. 194.

<sup>131</sup> Ebd., S. 198.

Positionen im gesellschaftlichen Machtgefüge nehmen die Personen ein? Welche Machtverhältnisse werden angesprochen? Welche Bilder und Narrative werden produziert und wie fügen sich die Stimmen darin ein? Stehen die Stimmen nebeneinander oder beziehen sie sich aufeinander? Gibt es Widersprüche zwischen den Stimmen und wenn ja, welche?

Bei der anschließenden Untersuchung der Konzeptionsebene werde ich die jeweilige Entstehung der einzelnen Displays rekonstruieren. Da es sich bei allen analysierten Displays um partizipativ angelegte Projekte handelt, werden hier die verschiedenen Formen der Partizipation genauer untersucht. So frage ich hier konkret danach, wer an den jeweiligen Ausstellungsdisplays beteiligt war und wie bzw. inwieweit die Beteiligten den Prozess und das Produkt beeinflussen oder bestimmen konnten. Dabei nehme ich Bezug auf das im letzten Kapitel vorgestellte Stufenmodell von Nina Simon, auch da sich die Kurator:innen der Ausstellung teilweise auf dieses Modell gestützt haben. Vor allem aber eignet sich dieses Modell zur Operationalisierung des Kriteriums der Eigenständigkeit, da sich mit ihm der Grad der Eigenständigkeit bzw. der Deutungsmacht der repräsentierten Stimmen untersuchen lässt.

Zur Beantwortung der Fragen auf Konzeptionsebene stütze ich mich zum einen auf Veröffentlichungen der Ausstellungsmacher:innen wie das Ausstellungskonzept von 2016 oder Texte aus dem Pressedossier auf der Website des Humboldt Forums. Zum anderen beziehe ich mich auf Aussagen und Informationen der Kurator:innen in öffentlich gestreamten und online zugänglichen Podiumsdiskussionen. Teilweise sind auch Informationen aus Seminarsitzungen und Betreuungsgesprächen mit dem Kuratoren Daniel Morat eingeflossen. Zu einem der Displays beziehe ich online veröffentlichte Stellungnahmen der beteiligten Jugendzentren Drugstore und Potse ein. Darüber hinaus habe ich im Rahmen dieser Masterarbeit Interviews mit Kurator:innen der Räume „Freiraum“, „Krieg“ und „Verflechtung“ geführt. Die jeweiligen Fragen ergaben sich aus den obigen Leitfragen für die Analyse, meinem Vorwissen über die Ausstellung und ihre Entstehung – z.B. durch das Konzeptpapier und die Podiumsdiskussionen sowie aus der Lektüre vorheriger Veröffentlichungen der Kurator:innen. Transkriptionen der Interviews befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

Mir ist bewusst, dass dadurch vor allem die Perspektive der Kurator:innen zum Ausdruck kommt und die Quellenlage gleichsam in ihrer Vielstimmigkeit eingeschränkt ist. Da es den Rahmen der Masterarbeit sprengen würde, kommen die Stimmen anderweitig Beteiligter hier kaum zu Wort. Vor dem Hintergrund der Fragestellung, wie sich Vielstimmigkeit in der kuratorischen Praxis umsetzen lässt, geben die Stimmen der Kurator:innen jedoch wertvolle Einblicke.



## 4 Analyse

### 4.1 Überblick über die Ausstellung

Im folgenden Abschnitt werde ich nun grundsätzliche Gestaltungs- und Erzählweisen der Ausstellung erläutern. Es handelt sich hierbei um formale Beobachtungen, die laut Spanka „entlang eines Rundgangs im Groben erfasst“ werden können und die der:dem Leser:in zunächst einen Eindruck von der Gestaltung der Ausstellung vermitteln sollen.<sup>132</sup>

„Berlin Global“ befindet sich auf einer 4000 Quadratmeter großen Fläche in der ersten Etage des Berliner Schlosses. Bei der Ausstellung handelt es sich um einen vorgegebenen Rundgang mit festgelegtem Anfangs- und Endpunkt.

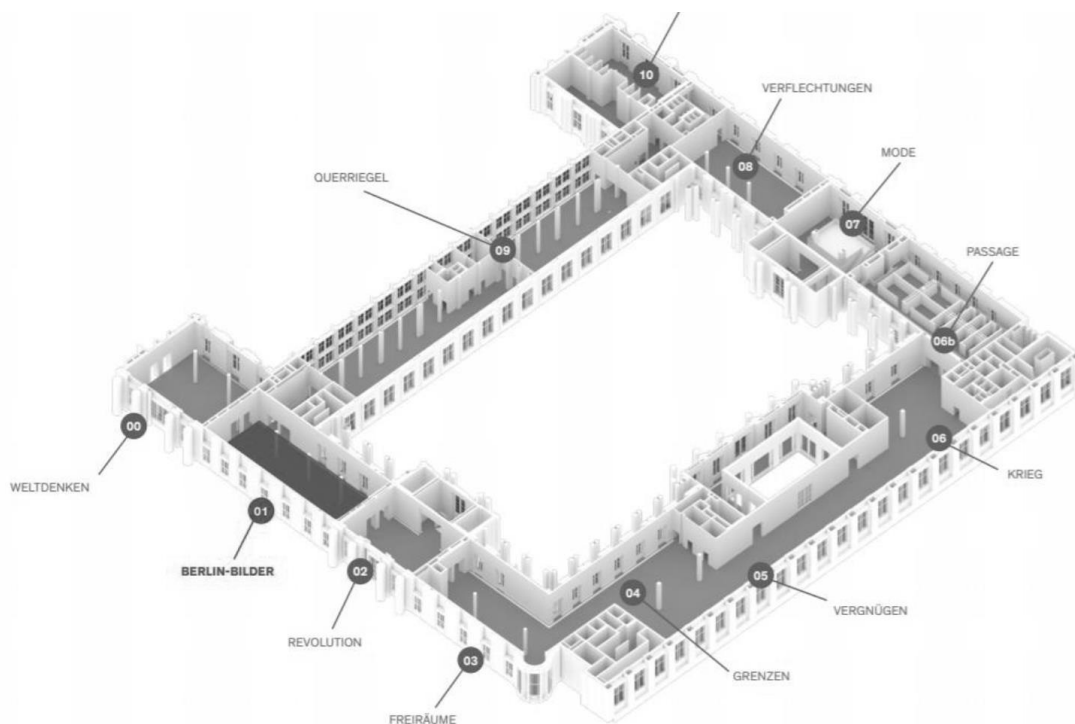


Abb. 1: Grundriss der Ausstellung „Berlin Global“ im Humboldt Forum im Berliner Schloss  
(Die Räume „Freiräume“ und „Verflechtungen“ tragen ihre Namen in der fertigen Ausstellung im Singular. Die hier abgeschnittene Bezeichnung des Raums Nr. 10 lautet „Vorraum“.)

Als Einführung in die Ausstellung dient der Raum „Weltdenken“. Über die vier Wände des Raums erstreckt sich ein Wandgemälde des Streetart-Künstlerduos How and Nosp, das in Zeichnungen und bunten Farben die koloniale Expansion europäischer Großmächte in ihren Zusammenhängen mit Forschungs- und Sammlungsgeschichte thematisiert. An Monitoren in der Mitte des Raums können die Besucher:innen sich mit einem so genannten Token, einem an einem Armband getragenen Chip, registrieren. Dieses speichert im Laufe des Besuchs

<sup>132</sup> Ebd., S. 206.

bestimmte Handlungen der:des Besucher:in, die am Ende der Ausstellung eingesehen werden können.



Abb. 2: Raum „Weltdenken“. Im Vordergrund die Monitore, an denen die Tokens aktiviert werden können. Im Hintergrund das Wandgemälde von How and Noss mit dem Porträts Alexander von Humboldts (rechts)

Der anschließende Raum „Berlin-Bilder“ stellt auf sieben Tafeln die Titel der folgenden sieben Räume als Motive vor, die typischerweise mit Berlin verbunden werden: „Revolution“, „Freiraum“, „Grenzen“, „Vergnügen“, „Krieg“, „Mode“ und „Verflechtung“. Auf der Vorderseite jeder Tafel ist der jeweilige Aspekt als Foto abgebildet, während er auf der Rückseite kritisch hinterfragt wird. Anschließend gelangt man nacheinander in die Räume, die sich vertieft jeweils einem der zuvor präsentierten Aspekte widmen. Es handelt sich also nicht um einen chronologischen,<sup>133</sup> sondern vielmehr thematisch strukturierten Aufbau,<sup>134</sup> wobei sowohl historische Ereignisse und Perioden als auch die die Bedeutung der einzelnen Aspekte für die Gegenwart aus verschiedenen Perspektiven behandelt werden. Schwerpunkt liegt dabei auf den Verbindungen zwischen Berlin und anderen Orten auf der Welt. Das Leitmotiv der Ausstellung lässt sich daher nicht im Sinne einer übergreifenden Narration bestimmen, sondern manifestiert sich in dem immer wieder aufgegriffenen Leitgedanken der globalen Verflechtung Berlins.

Neben den sieben raumspezifischen Aspekten gibt es Querschnittsthemen, die in mehreren der Räume auf unterschiedliche Weise aufgegriffen werden, wie z.B. Kolonialismus, Nationalsozialismus oder Migration. Darüber hinaus thematisiert die Ausstellung an einzelnen Stellen immer wieder die Geschichte des Ortes, indem anhand von Objekten oder

---

<sup>133</sup> Die Ausstellungsmacher:innen entschieden sich gegen eine Chronologie, u.a. da die Historie Berlins in chronologischer Form bereits im Märkischen Museum ausgestellt ist. Vgl. Berlin Global Backstage, Eine Ausstellung, letzter Zugriff: 17.01.2022.

<sup>134</sup> Vgl. Lücke u. Zündorf, Einführung in die Public History, S. 142.

Informationstafeln auf die Nutzung und Bedeutung des Ortes zu Zeiten des alten Schlosses oder des Palasts der Republik hingewiesen wird.

Insgesamt zeichnet sich die Ausstellung vor allem durch hohe Multimedialität aus: Der Fokus liegt weniger auf Objektinszenierungen; die Inhalte werden hauptsächlich durch verschiedene Arten digitaler Medien wie Audiostationen oder großflächige Videoinstallationen vermittelt.<sup>135</sup> Raumübergreifend lässt sich jedoch kaum ein einheitliches Gestaltungsmerkmal ausmachen. Zwar werden alle Räume durch Raumtexte (A-Texte) auf weißen Tafeln mit schwarzer Schrift eingeleitet und meist durch Bereichstexte (B-Texte) weiter unterteilt, doch unterscheiden sich die Räume stark in ihren gestalterischen Mitteln wie Farbgebung und materieller Ausstattung. Hinzu kommen die bereits zuvor erwähnten Freiflächen und die Displays, deren Umsetzung an verschiedene Künstler:innen abgegeben wurde, wodurch die Gestaltungsweisen weiter diversifiziert werden.

Die Besucher:innen werden auf unterschiedliche Weise eingeladen, mit der Ausstellung in Interaktion zu treten. Im Raum „Vergnügen“ haben sie beispielsweise die Möglichkeit, in einer begehbaren Discokugel zu tanzen, an anderen Stellen kann man mit dem Token zwischen verschiedenen Standpunkten z.B. in Bezug auf Missstände in der Textilproduktion abstimmen. Im Raum „Revolution“ wiederum können Besucher:innen durch gemeinsames Drehen am „Rad der Geschichte“ bestimmen, zu welcher Revolution ein Video abgespielt werden soll. Die Übergänge zwischen den Räumen sind so konzipiert, dass sich die Besuchenden zwischen zwei Durchgängen entscheiden müssen, die mit jeweils zustimmungsfähigen Aussagen markiert sind und so ein Dilemma hervorrufen. Sofern die/der Besucher:in ein Token aktiviert hat, werden auch diese jeweiligen Entscheidungen darauf gespeichert. Nach Verlassen des letzten Raums „Verflechtung“ können die Besucher:innen in der so genannten Lounge ihr Token abgeben und die darauf gespeicherten Daten auswerten lassen. Das daraufhin ausgedruckte „Ticket zur Vernetzung“ soll als Ausgangspunkt für Kommunikation und Austausch mit anderen Besucher:innen in der Lounge dienen.

---

<sup>135</sup> Objekte sollten u.a. deshalb eine geringere Rolle spielen, weil in den Ausstellungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst sehr viele Objekte gezeigt werden. Zudem war eine Intention, mit multimedialen Inszenierungen ein jüngeres Publikum zu erreichen. Vgl. Berlin Global Backstage, Eine Ausstellung, letzter Zugriff: 17.01.2022; Berlin Global Backstage, Global- und Lokalgeschichte, letzter Zugriff: 20.10.2021

Für die räumlichen Inszenierungen wurde „Berlin Global“ als „Best Thematic Exhibition“ beim BrandEx Award ausgezeichnet. Vgl. lifePR, BERLIN GLOBAL erhält "Gold" beim diesjährigen BrandEx Award, 2022.



*Abb. 3: Raum „Revolution“. Leinwand-Ellipse, auf der kurze Videos zu in Berlin stattgefundenen Revolutionsbewegungen abgespielt werden, ausgelöst durch das Drehen am „Rad der Geschichte“*

Auch in diesem kurzen Überblick wird der partizipative Charakter der Ausstellung deutlich, allerdings in Bezug auf die Interaktion der Besucher:innen mit der Ausstellung. In den folgenden Detailanalysen werde ich mich hingegen auf Partizipation im Sinne der Beteiligung an der Konzeption der Ausstellung unter Anwendung meines Begriff der Vielstimmigkeit beziehen.

## **4.2 Raum „Freiraum“**

Zur Feinanalyse widme ich mich zuerst dem Raum „Freiraum“, da durch seine Untergliederung in die vier Subräume „Subkultur“, „Gender“, „Glaube“ und „Kunst“<sup>136</sup> bereits zum Ausdruck kommt, dass in diesem Raum verschiedene Gruppen und Stimmen thematisiert werden und zu Wort kommen. Da die Inhalte in allen Subräumen durch eine Videoinstallation vermittelt werden, bietet sich eine Untersuchung an, ob und wie sich die Räume dennoch in ihren Darstellungen und in ihrem Erarbeitungsprozess unterscheiden.

Der Raum „Freiraum“ ist in die vier o.g. Subräume aufgeteilt, die jeweils durch Leinwände vom zentralen Bereich<sup>137</sup> in der Raummitte abgetrennt sind. Im zentralen Bereich wird am Beispiel des Potsdamer Platzes der „topografische Aspekt“ von Freiräumen, die Entwicklung innerstädtischer Brachen Berlins, behandelt. Auf die Seite der Leinwände, die dem zentralen Bereich zugewandt ist, werden Bilder des Potsdamer Platzes und seiner Umgebung seit den 1960er Jahren bis heute projiziert. Die Leinwände bewegen sich durch an den Decken befestigte

<sup>136</sup> Da der Subraum „Kunst“ gänzlich an Künstler:innen zur freien Gestaltung abgegeben wurde und die Kurator:innen daran keinen Anteil hatten, werde ich diesen in meiner Analyse außen vor lassen.

<sup>137</sup> So wurde dieser Bereich laut Martin Düspohl unter den Kurator:innen genannt. Düspohl, Interview, S. 115.

Schienen im zeitlichen Abstand von 1,5 Minuten vor und zurück und somit abwechselnd auf die:den Betrachter:in zu und wieder weg. Zunächst erscheinen Bilder des Mauerstreifens am Potsdamer Platz, während die Leinwände näher an der Raummitte sind. Dagegen bewegen sich die Leinwände bei Bildern der Besetzung des Lenné-Dreieicks, der Maueröffnung, dem „Krempelmarkt“ und der Nutzung des Areals durch die Mutoid Waste Company nach außen. Mit Bildern der Bauarbeiten zur Neubebauung des Areals rücken die Leinwände wieder an die Mitte heran. Diese Bewegung der Leinwände ist nach Aussage der Kurator:innen als abwechselnde Öffnung und Schließung von Freiräumen zu verstehen. So wird der Potsdamer Platz einerseits als Ort gezeigt, an dem sich – insbesondere mit und nach dem Fall der Mauer im Jahr 1989 – Freiräume öffneten. Andererseits wird sein Zustand zur Zeit der Mauer sowie im Zuge seiner Bebauung und fortschreitenden Kommerzialisierung in den 1990er Jahren als Einschränkung und Verlust von Freiräumen dargestellt.<sup>138</sup> Bei dieser Zuordnung werden auch Auslegungen und Positionen der Ausstellungsmacher:innen ersichtlich: Erweiterte Konsum- und Unterhaltungsmöglichkeiten beispielsweise, die mit der Umgestaltung des Ortes seit den 1990er Jahren entstanden, könnten aus bestimmten Perspektiven ebenfalls als Freiräume gelten, werden hier jedoch nicht als solche aufgefasst.<sup>139</sup>

Da sich die Subräume jeweils auf der anderen Seite der Leinwände befinden, bewegen sich also die Leinwände in den einzelnen Subräumen nach innen, während sie aus der Perspektive des zentralen Bereichs nach außen bewegen – und umgekehrt. Die Bewegung der Leinwände kann so als ein Hinweis darauf gesehen werden, dass Öffnung und Schließung von Freiräumen immer von der Perspektive der Betrachtenden abhängt und die Öffnung eines Freiraums an einer Stelle möglicherweise die Schließung eines Freiraums an anderer Stelle bedeutet.<sup>140</sup>

In jedem Subraum befinden sich an die Wand gemalte Chroniken im Stil einer Graphic Novel der Künstlerin Ali Fitzgerald. Die von den Kurator:innen so genannten „Framings“<sup>141</sup> mit „exemplarischen Momenten aus der Geschichte“ dienen als historische Rahmungen für die in den jeweiligen Subräumen behandelten Themen. Da die in den jeweiligen Subräumen gezeigten Inhalte nur für begrenzte Zeit in der Ausstellung zu sehen sind und nach ca. eineinhalb bis zwei

---

<sup>138</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>139</sup> Vgl. Idil Efe, Interview, 15.11.2021, Anhang, S. 134–141, hier: S. 134 f; Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>140</sup> Vgl. Efe, Interview, S. 134; Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>141</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

Jahren wechseln, sollen die Framings Anknüpfungspunkte für nachfolgende Ausstellungsprojekte liefern.<sup>142</sup>



Abb. 4: Raum „Freiraum“. Bilder der Mutoid Waste Company; Framings an den Wänden  
Im zentralen Bereich sind außerdem Geruchsproben mit typischen Stadtgerüchen ausgestellt, die die Besucher:innen erraten können (Bildmitte).

#### 4.2.1 Subraum „Subkultur“

##### „Wir fordern mehr Freiräume!“ – Repräsentationsebene

Während der Entstehungszeit meiner Arbeit wurde im Teilbereich Subkultur auf zwei Leinwänden ein dreiminütiger Film der Kollektive Potse und Drugstore gezeigt, die sich als älteste selbstverwaltete Jugendzentren Berlins vorstellten. Der Text des Films wurde von einer Sprecherinnenstimme vorgetragen und von zum Gesprochenen passenden Bildern und Filmausschnitten begleitet. Während sich die Leinwände öffneten, erläuterte der Film zunächst den Grundgedanken und die Organisationsstruktur der Zentren: Alle Mitglieder seien ehrenamtlich und gleichberechtigt beteiligt. Außerdem werde Diskriminierung nicht geduldet und alle Veranstaltungen fänden grundsätzlich kostenfrei statt. Während der Schließung der Leinwände erzählte der Film vom Protest der beiden Kollektive gegen die Kündigung des Mietvertrags der von ihnen genutzten Räumlichkeiten, die wegen des Verkaufs des Hauses an ein Investorenkonsortium erfolgte. Der Film endete mit einer Anklage an die „Geldgier der Investoren und eine Stadt, die dies zuließ“ und einer Forderung nach „mehr Freiraum“.

Der von Potse und Drugstore gestaltete Bereich war mit Utensilien aus den Jugendzentren dekoriert. Neben als Punkrock-Band verkleideten Schaufensterpuppen und mit Stickern

<sup>142</sup> Vgl. ebd.

beklebten Wänden konnten die Besucher:innen auf einem Sofa, einer kleinen Bank oder einem Stuhl Platz nehmen. Auf einem vor den Leinwänden aufgebauten runden Tisch lag ein Ordner mit weiteren Informationen über die beiden Kollektive. Außerdem befanden sich an den Wänden QR-Codes zu Videos und Podcasts antirassistischer Aktivist:innen sowie handgeschriebene Statements in roter Farbe, die auf unzureichende Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte, die Ausstellung von Raubkunst und soziale Ausschlüsse im Humboldt Forum aufmerksam machten.

Vom „Framing“ an der Wand abgesehen, war der Subraum ausschließlich aus der Perspektive der beiden Jugendzentren gestaltet. Das Narrativ beinhaltete eine deutliche Positionierung, auch in Bezug auf die bestehenden Machtverhältnisse: Die Jugendzentren bieten Freiraum und Teilhabe für junge Menschen, der ihnen jedoch von finanzkräftigen Investoren genommen wird. Von der Stadt als politische Instanz erhalten sie keine Unterstützung.

Der Verflechtungsgedanke kam in diesem Raum insofern zum Tragen, als dass die Auswirkungen eines globalisierten Immobilienmarktes aufgezeigt wurden. So mussten die Jugendzentren laut Ausstellungstext den „kommerziellen Interessen eines internationalen Investors weichen“. Davon abgesehen ging es in diesem Subraum um eine rein lokale Perspektive, da keine Verbindungen zu anderen Orten auf der Welt aufgezeigt werden.

### **„Kritik von innen üben“ – Konzeptionsebene**

Die Oberthemen der einzelnen Subräume wurden zunächst von den Kurator:innen gesetzt. Kuratorin Idil Efe berichtet, dass sie anschließend eruiert hätten, welche Diskurse in Berlin gegenwärtig in Bezug auf die Themen der verschiedenen Subräume präsent waren. Über eine Zusammenarbeit mit dem Archiv der Jugendkultur wurden sie durch dessen Leiterin Gabriele Rohmann unter anderem auf den Kampf von Potse und Drugstore um die Weiternutzung ihrer Räumlichkeiten aufmerksam. Daraufhin seien sie an die Jugendzentren herangetreten und hätten auf deren Plena eine mögliche Zusammenarbeit diskutiert. Die Jugendzentren hätten anfangs allerdings Vorbehalte gegenüber einer Kooperation gehabt.<sup>143</sup> Obgleich die Berlin-Ausstellung in erster Linie ein Projekt des Stadtmuseums ist, sahen Potse und Drugstore sie auch als Teil des Humboldt Forums, dem sie als Ausstellungsort aufgrund seines Umgangs mit dem kolonialen Erbe kritisch gegenüberstehen.<sup>144</sup> Schließlich entschieden sie sich laut auf ihren

---

<sup>143</sup> Vgl. ebd; Düspohl, Interview, S. 105; 113.

<sup>144</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021; Drugstore, Teilhabe der Kollektive Drugstore & Potse an der Ausstellung „BERLIN GLOBAL“ im Humboldt Forum in Berlin, unter: <https://drugstore-berlin.de/2021/07/16/teilhabe-der-kollektive-drugstore-potse-an-der-ausstellung-berlin-global-im-humboldt-forum-in-berlin/>, letzter Zugriff: 28.09.2021; Potse, Statement der Potse zum Humboldtforum,

Internetseiten veröffentlichten Statements, die Ausstellung als Gelegenheit zu nutzen, um „die stadtpolitische Untätigkeit gegen Gentrifizierung und Verdrängung anzugreifen und wohnungspolitischen Druck aufzubauen.“<sup>145</sup> Darüber hinaus wollten die Kollektive auf die „kolonialen Kontinuitäten des Humboldt Forums“ aufmerksam machen und antikolonialen Aktivist:innen die Möglichkeit geben, ihre Kritik am Humboldt Forum einzubringen.<sup>146</sup> In den Stellungnahmen spiegelt sich ein Bewusstsein für die eigene gesellschaftspolitische Sprecher:innenposition. Sie sehen sich als mehrheitlich *weiße*<sup>147</sup> Kollektive privilegiert und in der Verantwortung, solidarisch mit anderweitig diskriminierten Gruppen zu sein und ihnen „die Möglichkeit zu bieten“, eigene Stimmen hörbar zu machen.<sup>148</sup>

Neben dem kostenfreien Zugang für alle Besucher:innen war laut den Kurator:innen eine von Potse und Drugstore gestellte Bedingung, ihren Bereich weitgehend autonom gestalten zu können, ohne Eingriffe in die Inhalte durch das Kurator:innenteam. Dies konnten sie unter Einhaltung der räumlichen Gegebenheiten und einiger weniger Vorgaben umsetzen. So war auf Anweisung des Chef-Kurators Paul Spies die Länge der Videos für alle Subräume aufgrund der Größe der gesamten Ausstellung auf drei Minuten begrenzt. Zudem sollte die Erzählung des Videos auf die Bewegung der Leinwände und somit auf das bereits festgelegte Muster einer Öffnung und Schließung von Freiräumen abgestimmt sein.<sup>149</sup>

Die hier angewandte Form der Partizipation ist nach Nina Simons Modell als *hosted project* zu verstehen, da Potse und Drugstore die Inhalte und Gestaltung ihres Raumes größtenteils selbst entscheiden und umsetzen konnten.<sup>150</sup> Die für „Freiraum“ zuständigen Kurator:innen waren an der Umsetzung nicht kuratierend beteiligt. Die Vorgabe, das Video dem Öffnungs- und Schließmuster des gesamten Raumes „Freiraum“ anzupassen, kann zwar als Begrenzung der Gestaltungs- bzw. Erzählmöglichkeiten gesehen werden, dennoch hatten die Kollektive in

---

unter: <http://gentrifidingsbums.blogspot.de/2021/07/16/statement-der-potse-zum-humboldtforum/>, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>145</sup> Drugstore, Teilhabe, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> In der Schreibweise richte ich mich nach der Empfehlung, „Schwarz“ als politische Selbstbezeichnung groß zu schreiben und „*weiß*“ klein und kursiv zu schreiben, um den Konstruktionscharakter der Kategorie zu verdeutlichen. Siehe Kubinaut, Bezeichnungen und Schreibweisen, unter: <https://www.kubinaut.de/de/themen/9-kontext-asy1/bezeichnungen-und-schreibweisen/>, letzter Zugriff: 30.12.2020.

<sup>148</sup> Drugstore, Teilhabe, letzter Zugriff: 28.09.2021. Dabei sehen sie ihren Aktivismus auch als intersektional: „Wir können nicht über Verdrängung sprechen ohne dabei alle möglichen Formen der Diskriminierung mitzunenennen. Der Kampf gegen Gentrifizierung ist auch ein Kampf gegen Rassismus.“ Potse, Statement, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>149</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021; Efe, Interview, S. 134.

<sup>150</sup> Vgl. Düspohl, Interview, S. 103; Miera, Interview, S. 82.



diesem Rahmen die Möglichkeit, ihre Geschichte selbst und aus ihrer eigenen Perspektive zu erzählen.

Außerdem ist festzuhalten, dass die Umsetzung als *hosted project* nicht von Anfang an geplant war, sondern von den Jugendzentren selbst eingefordert wurde. In den Worten Nora Sternfelds war es ihnen also möglich, „um die Spielregeln zu spielen“ und die Bedingungen des Teilnehmens zu diskutieren.<sup>151</sup> Auch wenn die Beteiligung durch die Einladung von institutioneller Seite initiiert war, waren die Kurator:innen offen und bereit, Bedingungen zu verändern bzw. zu verhandeln.

Nachdem Drugstore und Potse gemeinsam die inhaltliche Gestaltung des Subraumes realisiert hatten, zog sich Potse aus der Zusammenarbeit mit der Ausstellung zurück. Grund dafür war der ihrer Meinung nach immer noch unzureichende Umgang des Humboldt Forums mit kolonialem Erbe, Raubkunst und kritischen Stimmen. Eine Beteiligung würde „das problematische Verhalten des Humboldtforums legitimieren“ und somit dem antirassistischen Anspruch des Kollektivs nicht gerecht werden.<sup>152</sup> Eine Selbstdarstellung im „Nachbau eines ehemaligen Monarchenschloss [sic]“ widerspreche darüber hinaus dem politischen Selbstverständnis des Jugendzentrums.<sup>153</sup>

Die Mitglieder des Drugstore hingegen entschlossen sich vorerst, ihre Teilhabe an der Ausstellung fortzusetzen, üben in ihrem Statement jedoch Selbstkritik: Sie hätten sich nicht genügend über die Problematik des Wiederaufbaus des Stadtschlusses, die antikoloniale Kritik und Forderungen gegen das Humboldt Forum informiert bzw. diese unterstützt. Ihren Anspruch, Stimmen antikolonialer Aktivist:innen einzubeziehen, hätten sie „nicht mit der nötigen Dringlichkeit verfolgt“.<sup>154</sup> Für die weitere Mitwirkung an „Berlin Global“ sieht sich Drugstore in der „Verantwortung, den Raum für die Kritik daran zu nutzen, was im Humboldt Forum sowie in der Berliner Stadtpolitik schiefläuft, und uns nicht für die Imagepolierung des Humboldt Forums instrumentalisieren zu lassen.“ Als Ausdruck dessen sind z.B. die oben erwähnten Kommentare an der Wand zu sehen.

---

<sup>151</sup> Vgl. Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, S. 76.

<sup>152</sup> Potse, Statement, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Drugstore, Teilhabe, letzter Zugriff: 28.09.2021.

Im November 2021 stieg auch Drugstore aus der Zusammenarbeit mit „Berlin Global“ aus, da die Ausstellung – entgegen anfänglichen Annahmen und Zusicherungen gegenüber Potse und Drugstore – nach 100 Tagen kostenpflichtig wurde.<sup>155</sup> Während sie die Umsetzung des Raums noch mit den Kurator:innen verhandeln konnten, konnten die Jugendzentren ihre Interessen auf höherer institutioneller Ebene also nicht durchsetzen. Insofern sind ihre Entscheidungen, die Zusammenarbeit zu beenden und die Bühne der Ausstellung nicht mehr zu nutzen, als Weg zu sehen, ihre Eigenständigkeit und damit auch ihre Glaubwürdigkeit und politischen Prinzipien zu wahren. Der Beitrag der Jugendzentren wurde im November 2021 abgebaut. Geblieben sind im Subraum „Subkultur“ zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit nur die oben erwähnten kritischen Statements gegen das Humboldt Forum, sowie ein mit Crêpe-Klebeband auf dem Boden aufgeklebter Schriftzug: „Ihr macht die Stadt kaputt“. Dieser lässt sich auf Akteur:innen der fortschreitenden Gentrifizierung, aber auch auf die Rekonstruktion des Schlosses beziehen. In diesem Zustand ist von dem Raum nur noch die kritische Intervention gegen das Humboldt Forum und das Berliner Schloss übriggeblieben.

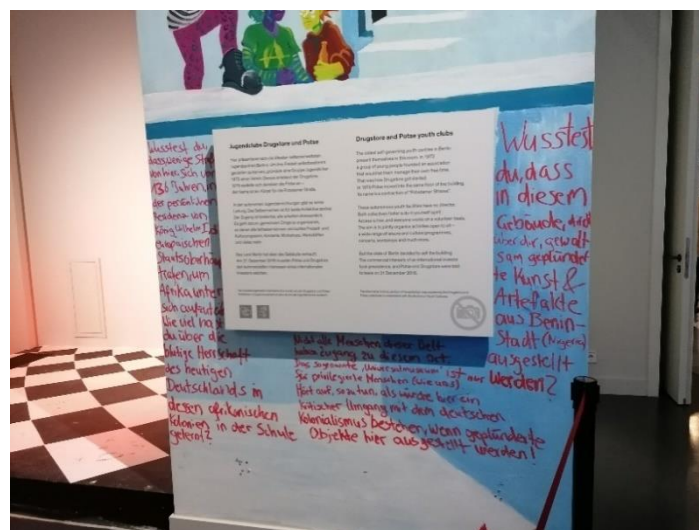


Abb. 5: Kommentare im Subraum „Subkultur“ als Kritik gegen das Humboldt Forum

<sup>155</sup> Für einige Personengruppen wie z.B. Kinder und Jugendliche, Schüler:innen und Studierende sowie Empfänger:innen von Sozialleistungen ist die Ausstellung zwar nach wie vor kostenfrei, doch Potse und Drugstore ging es um eine grundsätzliche, bedingungslose Kostenfreiheit.

## 4.2.2 Subraum „Gender“

### „Dr. Magnus Hirschfeld wäre stolz auf euch“ – Repräsentationsebene

Im Subraum „Gender“ thematisiert ein drei Minuten langer Film auf drei Leinwänden die Geschichte des weltweit ersten Instituts für Sexualwissenschaft, das in Berlin 1919 von Magnus Hirschfeld gegründet und 1933 von den Nationalsozialisten zerstört wurde. Erzählt wird die Geschichte aus der Ich-Perspektive von Dora (gebürtig Rudolph) Richter, genannt „Dorchen“, die als Haushaltshilfe am Institut angestellt war und an der die erste erfolgreiche Geschlechtsangleichung durchgeführt wurde. Dargestellt durch Schauspielerin Tima die Göttliche, spricht Dorchen abwechselnd auf den drei Leinwänden. Während Dorchen immer auf einer Leinwand mit dem ganzen Körper zu sehen ist, sind auf den anderen beiden Leinwänden Fotos eingeblendet, die das jeweils Gesagte illustrieren, wie z.B. Eindrücke aus dem Institut für Sexualwissenschaft, Bilder von Magnus Hirschfeld, von Demonstrationen heute oder von der Stürmung des Instituts durch die Nationalsozialisten.



Abb. 6: Tima die Göttliche als Dorchen auf der linken Leinwand, Fotografie von Magnus Hirschfeld auf der mittleren Leinwand

Auf der linken Leinwand berichtet Dorchen zunächst von den strengen gesellschaftlichen Normen und Ansichten zu Geschlecht und Sexualität um 1900, aber auch vom Kampf sexueller Minderheiten um Freiräume und Anerkennung. Die Leinwände sind währenddessen geschlossen. Als Dorchen auf die Gründung des Instituts für Sexualwissenschaft durch Magnus Hirschfeld und ihre dortige Beschäftigung und Geschlechtsangleichung eingeht, beginnen die Leinwände sich zu öffnen. Auf der mittleren Leinwand stellt sie anschließend Parallelen zur gegenwärtigen Situation queerer Menschen in Berlin fest. Wieder sei „Berlin ein Zentrum internationaler Kämpfe um Rechte für diverse Geschlechter und sexuelle Orientierungen“ und die Existenz von mehr als zwei Geschlechtern scheinbar selbstverständlich. Auf der letzten

Leinwand wiederum wirft sie wieder einen Blick in die Vergangenheit und erzählt, wie das Institut 1933 von nationalsozialistischen Sportstudenten gestürmt und die Belegschaft ins Exil, die innere Emigration oder sogar in den Selbstmord getrieben wurde. Während dieses Teils der Erzählung schließen sich die Leinwände wieder. Am Ende des Films ist auf der mittleren Leinwand eingeblendet, dass Dorchen nach der Stürmung des Instituts nicht mehr gesehen und wahrscheinlich von den Nationalsozialisten ermordet wurde.

Die Dramaturgie des Films in Kombination mit den Öffnungs- und Schließbewegungen der Leinwände zeigt Berlin als traditionell wichtigen Ort für Transgender, verweist jedoch auch auf die Fragilität queerer Freiräume: Die Geschichte endet nicht mit dem positiven Blickwinkel auf die gegenwärtige Situation, sondern mit der Verfolgung und Vernichtung des Instituts 1933. So erinnert der Film daran, dass die (vermeintliche) Sicherheit und Freiheit queerer Menschen in Berlin nicht selbstverständlich ist.

Durch den von der Schauspielerin vorgetragenen fiktiven Monolog wird die Stimme der historischen Person Dora Richter zu Gehör gebracht. Darüber hinaus wird die Figur in die Gegenwart versetzt und ihre mögliche heutige Sichtweise konstruiert, um einen Bezug zwischen der Situation von Transgender in Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Die Ich-Perspektive erzeugt einerseits Identifikation mit Dorchens Schicksal, diese wird jedoch andererseits durch die künstliche Verschiebung in die Gegenwart teilweise gebrochen. Es wird deutlich, dass es sich bei dem Text nicht um ein Ego-Dokument Dorchens, sondern letztlich um die Perspektive einer Kunstfigur handelt.

Einen ähnlichen Effekt haben die direkten Ansprachen, die Dorchen während ihres Monologs ans Publikum richtet: So beginnt sie beispielsweise mit der Frage: „Ihr habt sogar einen Tag für die Opfer von Transphobie, der 20. November, wusstet ihr das?“ In Bezug auf die heutige Situation queerer Menschen in Berlin sagt sie: „Dr. Markus Hirschfeld wäre stolz auf euch.“ So wird Nähe und Verbundenheit zum Publikum generiert, gleichzeitig eine Irritation erzeugt, da Dorchen aus dem Modus des Erzählens heraustritt und Reflexionen zur Gegenwart vornimmt bzw. provoziert. Das Publikum wird an diesen Stellen auf seine eigene Verantwortung und Haltung zu Transgender angesprochen, was einen Bruch zum reinen Zuhören auslöst.

Am Ende ihres Monologs nimmt Tima die Göttliche außerdem die zu ihrem Kostüm gehörende Schürze und Haube ab und verabschiedet sich mit einem Knicks. Diese Handlungen schaffen wiederum Distanz zwischen der Schauspielerin und ihrer Rolle. Diese Wechsel zwischen Identifikation und Verfremdung lassen sich auch als Analogie zu einer spezifischen

Transgender-Erfahrung interpretieren. In verschiedene oder eine bestimmte Rolle zu schlüpfen, trägt in der Auseinandersetzung mit Nähe und Distanz zur eigenen Geschlechtsidentität eine besondere Bedeutung.

Dies zeigen auch in einer Vitrine in der Mitte des Bereiches „Gender“ ausgestellte Gegenstände wie Ergänzungsausweise, Schminkutensilien oder Hormonpräparate, die für verschiedene Aspekte von Transgender, stehen (können). Darüber hinaus sind aber auch Dinge ausgestellt, die auf den ersten Blick nicht typisch für Transgender erscheinen: z.B. eine Taxiquittung, die illustrieren soll, dass queere Menschen im öffentlichen Raum häufig nicht sicher sind bzw. sich nicht sicher fühlen und daher lieber mit dem Taxi fahren, sofern es ihre finanzielle Situation erlaubt. Der runde Sockel, auf dem die Exponate ausgestellt sind, ist in verschiedenfarbige „Tortenstücke“ aufgeteilt, die zusammen an die Regenbogenflagge als Symbol sexueller und geschlechtlicher Vielfalt erinnern.

### **„Ein Geflecht von Anteilen“<sup>156</sup> – Konzeptionsebene**

Den Kurator:innen zufolge entstand zu Beginn der Konzeption des Subraums „Gender“ die Idee, die Rolle Berlins als Freiraum für geschlechtliche Vielfalt in Verknüpfung mit den 1920er Jahren und dem damals in Berlin ansässigen Institut für Sexualwissenschaft zu behandeln. Aus einer früheren Zusammenarbeit hatte Kurator Martin Düspohl Kontakt zur Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft (MHG), die es sich zur Aufgabe gemacht hat, „das wissenschaftliche und kulturelle Erbe [Hirschfelds] und seines Instituts [...] zu erforschen und zu bewahren“.<sup>157</sup> Aufgrund ihrer Expertise wurde die MHG in die Erarbeitung des Subraums eingebunden. Da Magnus Hirschfeld als einer der ersten Wissenschaftler zur Transsexualität – damals noch Transvestismus genannt – forschte, wurde darauf der thematische Fokus des Subraums gesetzt.<sup>158</sup>

Martin Düspohl beschreibt den Arbeitsprozess als „sehr intensive[] Zusammenarbeit“<sup>159</sup>, die allerdings auch Konflikte barg, da das Expertentum und die Deutungshoheit der MHG teilweise mit den gestalterischen Anforderungen und Möglichkeiten der Ausstellung „kollidiert[en]“.<sup>160</sup> So seien von den Mitarbeitenden der MHG sehr ausführliche, wissenschaftlich fundierte

---

<sup>156</sup> Düspohl, Interview, S. 107.

<sup>157</sup> Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft e.V., Startseite, unter: <https://magnus-hirschfeld.de/>, letzter Zugriff: 01.12.2021.

<sup>158</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>159</sup> Düspohl, Interview, S. 107.

<sup>160</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

Ausarbeitungen entwickelt und viel Material vorgelegt worden, während jedoch die Inhalte für den Film auf drei Minuten Länge heruntergebrochen werden mussten.<sup>161</sup>

Im Laufe des Arbeitsprozesses stieg Idil Efe von der Bürgerstiftung Neukölln als weitere Kuratorin für den Raum Freiraum ein und regte an, Menschen mit einzubeziehen, die heute in Berlin mit Transgender-Identität leben. Daraufhin kam es zu Treffen mit Künstler:innen und Protagonist:innen der Berliner Trans-Szene. Darüber hinaus wurden Workshops mit Transpersonen organisiert, um zu besprechen, welche essentiellen Aspekte in die Darstellung einfließen sollten. Durch Einbezug dieser neuen Stimmen verlagerte sich der Fokus des Themas stärker in die Gegenwart.

Schließlich entwarf Idil Efe mit Unterstützung der wissenschaftlichen Mitarbeiterin Sophie Perl und in Absprache mit der Trans-Aktivistin Fatma Souad ein Drehbuch mit Dorchens Geschichte, die von Fatma Souad als Off-Stimme eingesprochen werden sollte.<sup>162</sup> Die verantwortlichen Mediengestalter:innen der Firma Luxoom hätten jedoch eingewandt, dass der Film nur mit der sprechenden Person im Bild funktionieren würde. Da Fatma Souad dies ablehnte, musste ein:e neue:r Sprecher:in gefunden werden. An dieser Stelle wird deutlich, dass je nach medialer Präsentation nicht nur die Kurator:innen und Teilnehmenden die Inhalte und Gestaltung bestimmen. Auch Mediengestalter:innen nehmen mit ihren jeweiligen Perspektiven und Expertisen maßgeblichen Einfluss auf den Entstehungsprozess und das Produkt.

Eher zufällig kam Efe dann über eine Veranstaltung im Berliner Stadtmuseum in Kontakt mit Tima der Göttlichen, die bereits in Rosa von Praunheims Film „Der Einstein des Sex“ über Magnus Hirschfeld die Rolle des Dorchen gespielt hatte, und fragte sie als Sprecherin für das Ausstellungsvideo an. Nach ihrer Zustimmung wurde das Drehbuch mit Tima der Göttlichen neu bearbeitet, bis es zur endgültigen Fassung und Aufnahme kam.

Für Martin Düspohl ist die Partizipationsform im Subraum „Gender“ nach Nina Simon als *co-creative project* zu bezeichnen, da viele Akteur:innen „mit eigenen Anteilen und eigenen Perspektiven“ an der Umsetzung teilhatten.<sup>163</sup> Ich stimme dieser Zuordnung dahingehend zu, dass hier die Kurator:innen mit der MHG von Beginn an zusammenarbeiteten und die verschiedenen Beteiligten Einfluss auf die inhaltliche Ausarbeitung hatten. Allerdings waren die Kurator:innen doch zu weiten Teilen federführend und durch die Festlegung auf das Video als endgültiges Produkt, die Erzählzeit sowie die Öffnungs- bzw. Schließzeit der Leinwände

---

<sup>161</sup> Vgl. ebd; Düspohl, Interview, S. 107.

<sup>162</sup> Idil Efe, E-Mail, 15.12.2021.

<sup>163</sup> Düspohl, Interview, S. 107.

war schon einiges an Rahmenbedingungen vorgegeben. Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich das Projekt auch als *collaborative* bezeichnen. Wie im letzten Teilkapitel angeführt, waren die technischen Vorgaben auch beim Beitrag von Potse und Drugstore vorhanden, doch da in jenem Fall die Kurator:innen nicht weiter an der Umsetzung beteiligt waren, scheint mir dort die Bezeichnung als *hosted project* dennoch am passendsten. Im Falle von „Gender“ würde ich die Form der Partizipation ferner als eine Kombination aus *consultative* und *co-development project* bezeichnen, weil einerseits die MHG beratende Funktion hatten und die Beteiligten andererseits die konkrete Umsetzung mit beeinflussen konnten.

Im Gegensatz zum Bereich „Subkultur“ in der eine klar benannte Gruppe für sich selbst spricht, sind die Stimmen der Beteiligten in „Gender“ nicht in dem Sinne eigenständig, dass sie für sich selbst sprechen, sondern sie fließen in der Figur Dorchens zusammen. Dabei kommt es zu einer wechselseitigen Stellvertretung: Durch den Drehbuchtext sprechen auf konzeptioneller Ebene die beteiligten Menschen für die historische Person Dorchen, die nicht mehr für sich selbst sprechen kann. Auf Repräsentationsebene wiederum vertritt die Figur Dorchens die Stimmen heute in Berlin lebender Transgender, die am Projekt beteiligt waren.

#### **4.2.3 Subraum „Glaube“**

##### **„Einfach den Mensch als Mensch akzeptieren“ – Repräsentationsebene**

Der Film im Subraum „Glaube“ ist ebenfalls auf drei Leinwänden zu sehen. Er zeigt ein Gespräch zwischen drei Frauen, die jeweils einer der drei monotheistischen Religionen angehören.

Während sich die Leinwände schließen, berichtet die in der Mitte stehende Gülhanım von einem Übergriff, den sie – offenbar wegen ihrer äußeren Erkennbarkeit als Muslima – in einem Berliner Bus erfahren habe und gegen den sie sich verbal zur Wehr gesetzt habe. Anschließend erzählt die in Israel geborene Jüdin Ruthe von ihrer deutschen Familiengeschichte, die mit der Flucht der Familie 1939 abrupt abbricht. Für sie sei Deutschland ein „Ort der Zerstörung“ gewesen, doch durch das eigene „Zurückkehren“ nach Deutschland habe sie den „Kreis wieder geschlossen“ und die Familie habe „Heilung“ erfahren. An dieser Stelle setzt die Öffnung der Leinwände ein. Währenddessen erzählt die in der DDR aufgewachsene evangelische Christin Dorothea von den Einschränkungen, die sie in der DDR erfahren habe, gegen die sie sich jedoch in ihrem Beruf als Pfarrerin zur Wehr setzen und „Freiräume schaffen“ wollte.

Nach dem Teilen dieser persönlichen Geschichten verschiebt sich der Fokus des Gesprächs auf den persönlichen, interkonfessionellen und interkulturellen Austausch. Dorothea teilt zunächst

ihre Erfahrung, dass bei eingehender Beschäftigung mit anderen sich vieles als „ganz anders“ herausstellt, „als man vorher dachte“. Ruthe erzählt davon, dass sie und ihre Freunde, die aus dem Libanon kommen, sich wünschen, ihre Familien könnten sich gegenseitig im Libanon und in Israel besuchen. Während das leider nicht gehe, sei es in Berlin jedoch möglich, miteinander in Kontakt zu treten, „egal woher man kommt.“ Als Gülhanim einwirft: „Beim Kaffeetrinken!“, fangen alle drei an zu lachen.

Dorothea verweist daraufhin auf ein Symbol, das sich die Frauen gemeinsam überlegt hätte und das „hier auf der Kuppel“ als Anregung stehen könnte, mit anderen Menschen Kaffee trinken zu gehen und sich auszutauschen. Dieses Symbol ist gemeinsam mit persönlichen Gegenständen der drei Frauen in der Mitte des Bereichs in einer Vitrine ausgestellt. Es handelt sich um eine kleine Skulptur, die einen Halbmond, eine Menora und ein Kreuz vereint. Der an der Seite angebrachte Henkel wirft zudem Assoziationen zu einer Kaffeetasse auf. Die Verbindung der drei religiösen Symbole steht als Zeichen für die Toleranz und das Zusammenleben verschiedener Religionen. Die Kaffeetasse ist darüber hinaus ein humorvoller Verweis auf das Zusammensein und den persönlichen, ungezwungenen Austausch.

Die ausgestellte Skulptur ist durch ihre Einbindung und Erläuterung im Film als Alternative zum Kreuz auf der Kuppel des Humboldt Forums zu verstehen. Über die Anbringung dieses Kreuzes gab es im Zuge des Schlossneubaus Auseinandersetzungen, da es in den Augen von Kritiker:innen eine Vormachtstellung des Christentums im Humboldt Forum ausdrücke und den Herrschaftsanspruch des Königs als Herrscher unter Gottesgnadentum repräsentiere. Daher laufe es dem Versprechen eines gleichberechtigten und demokratischen „Dialogs der Kulturen“ entgegen. Durch die alternative Skulptur lässt die Ausstellung somit Kritik am Kuppelkreuz des Humboldt Forums durch die Partizipierenden zu.

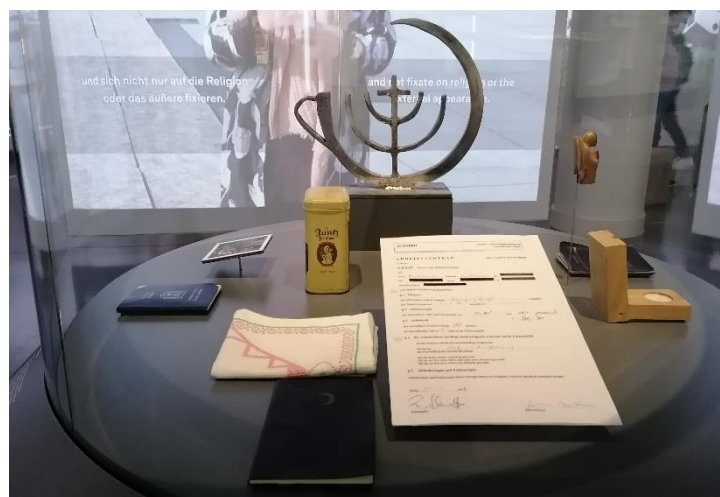


Abb. 7: Vitrine mit persönlichen Gegenständen und der alternativen Kuppelskulptur



Während Gülhanims anschließender Aussage, dass es wichtig sei, „einfach den Mensch als Mensch [zu] akzeptieren“, unabhängig von seiner Religion oder äußeren Erscheinung, beginnen sich die Leinwände wieder zu schließen. Mit dem Satzsatz „Ich glaube, da haben wir ein bisschen zu tun“ macht sie ihren Standpunkt deutlich, dass dies nicht Realität sei, sondern die Gesellschaft weiterhin von Vorurteilen geprägt sei.

Anhand der Aussagen der drei Frauen zeigt der Film, dass Berlin einerseits religiösen Freiraum und Begegnung ermöglichen kann, und hebt andererseits hervor, dass diese Stadt kein Ort uneingeschränkter Toleranz war und ist. Die drei Frauen sprechen in diesem „Dialog“ für sich selbst; sie teilen ihre eigenen Erfahrungen und Standpunkte. Allerdings handelt es sich nur bedingt um eine Diskussion: Im ersten Teil, in dem sie sich von ihrer Biografie oder persönlichen Erfahrungen berichten, stehen ihre Äußerungen eher nebeneinander. Anschließend beziehen sie sich in ihren Aussagen auf das Gesagte der anderen, sie sind sich dabei allerdings sehr einig. Widersprüche oder Meinungsverschiedenheiten tauchen nicht auf.



Abb. 8 & 9: Ruthe, Gülhanim und Dorothea im Trialog auf drei Leinwänden

### **„Ganz viel Kaffee trinken und Kuchen essen“ – Konzeptionsebene**

Für den Subraum „Glaube“ war Martin Düspohls ursprüngliche Idee, das Thema böhmischer Glaubensflüchtlinge in Berlin im 18. Jahrhundert zu behandeln. Diese wurde jedoch verworfen, auch da der Chef-Kurator die Thematik als zu kompliziert für das Publikum im Humboldt Forum erachtete und einen stärkeren Gegenwartsbezug forderte.<sup>164</sup> Von Idil Efe, die während des Prozesses ins Team kam, sei dann der Impuls für die letztlich umgesetzte Idee ausgegangen, Angehörige der drei dominanten monotheistischen Religionen miteinander sprechen zu lassen. Zudem war es Efe wichtig, Frauen einzubeziehen, da ihrer Ansicht nach „Community-Arbeit“

<sup>164</sup> Vgl. ebd., S. 109; Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

eher von Frauen übernommen werde, diese aber weniger zu hören seien als Männer.<sup>165</sup> Dies entspricht wieder dem Anliegen der Ausstellungsmacher:innen, Stimmen vorher „nicht zu Wort gekommene[r] Menschen hörbar zu machen.“<sup>166</sup>

Der Kontakt zwischen den Kurator:innen und den angefragten Frauen bestand teilweise schon aus anderen Kontexten, untereinander kannten sich die Frauen vorher jedoch nicht. Daher war es laut den Kurator:innen wichtig, zunächst eine Vertrauensbasis zu schaffen, auf der eine Zusammenarbeit möglich wird. In der Podiumsdiskussion der Reihe „Berlin Global Backstage“ antwortet Idil Efe auf die Frage, welche Aufgabe sie als Kuratorin in dem Prozess hatte: „Das eine war ganz viel Kaffee trinken und Kuchen essen“, was ähnlich wie im Ausstellungsfilm selbst zunächst Lachen unter den Anwesenden auslöst.<sup>167</sup> Die Erwähnung des „Kaffeetrinkens“ scheint deshalb witzig, weil Kaffeetrinken als etwas Privates oder Freizeitbeschäftigung gilt, was normalerweise nicht öffentlich in einer Ausstellung thematisiert wird. Efe macht aber deutlich, dass für die professionelle Zusammenarbeit in solch einem partizipativ angelegten Projekt persönliches Vertrauen unabdingbar ist – sowohl zwischen Kurator:in und Partizipierenden als auch zwischen den einzelnen Partizipierenden selbst.<sup>168</sup> Führt man dies auf den Inhalt des Videos zurück, indem ebenfalls das Kaffeetrinken angesprochen wird und die Kaffeetasse sogar in das alternative Kuppel-Symbol integriert ist, lässt sich noch besser nachvollziehen, dass das Kaffeetrinken und der damit verbundene Austausch eine besondere Bedeutung für die Frauen hatten.

Das Konzept für das Video wurde von den Kurator:innen erarbeitet und gegenüber den drei Frauen zur Veränderung bereitgestellt. Da diese mit dem Konzept aber zufrieden gewesen seien, wurde es größtenteils so belassen.<sup>169</sup> Zudem wurden Dinge wie Terminabsprachen sowie eine Aufwandsentschädigung für die Teilnehmerinnen gemeinsam diskutiert. Nachdem klar war, dass alle drei sich an dem Projekt beteiligen wollen, begann die Workshop-Phase. Diese war laut Efe teilweise sehr emotional, da sehr persönliche Erfahrungen ausgetauscht wurden, sie wirkte dadurch aber auch verbindend. Dabei betont Efe, dass Teilnahme in einem solchen Projekt auch „Anteilnahme“ von ihrer Seite als Kuratorin an den Geschichten der Beteiligten bedeutet.<sup>170</sup> Im Laufe der Arbeit habe die Zusammenarbeit dahingehend eine „Wende“ bekommen, dass die drei Frauen auch eigene Vorschläge eingebracht hätten, woraus schließlich

---

<sup>165</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>166</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 14.

<sup>167</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>168</sup> Vgl. ebd.

<sup>169</sup> Vgl. ebd.

<sup>170</sup> Ebd.

die Idee der Gestaltung eines alternativen Kuppel-Objekts entstand. Der gegenseitige Austausch habe die Frauen so sehr zusammengebracht, dass sie auch über die Arbeit hinaus befreundet blieben. So ist der harmonische Charakter des Dialogs im Video laut Efe auch auf das Verhältnis der Frauen untereinander zurückzuführen.<sup>171</sup>

Ein Konflikt- bzw. Frustrationspotenzial sieht Martin Düspohl – ähnlich wie im Falle des Raums „Gender“ – darin, dass nicht alles Erarbeitete in der Ausstellung Platz finden konnte, sondern „auf ein museumskompatibles Minimalniveau runtergebrochen“ werden musste.<sup>172</sup> So sei es bei der Vorlage des Manuskripts für den Dialog zu Enttäuschung gekommen, da nur ein kleiner Teil der ergebnisreichen Arbeit in das fertige Produkt einfluss.<sup>173</sup> Andererseits war laut Efe von Beginn an kommuniziert worden, dass der Film nur drei Minuten lang sein könne, sodass eine klare Fokussierung auf die wichtigsten Aussagen erfolgen konnte.<sup>174</sup> Daher war schon vor dem Dreh recht klar abgesprochen, welche Inhalte im Film dargestellt sein sollten. Nach dem Dreh erfolgte noch eine Abnahme, sodass die Frauen durch Zustimmung oder Ablehnung auch dann noch einmal Einfluss darauf nehmen konnten, was im Video zu sehen und zu hören ist.<sup>175</sup>

Ähnlich wie den Beitrag im Subraum „Gender“ bezeichnet Martin Düspohl die Arbeit in „Glaube“ als *co-creative project*.<sup>176</sup> Auch hier teile ich die Ansicht, dass sich einige der Elemente durchaus als *co-creative* einordnen lassen: Die drei beteiligten Frauen waren von Beginn an in den Prozess einbezogen und konnten über die Umsetzung zu allen Phasen der Arbeit entscheiden. Andererseits stammte das grundlegende Konzept von den Kurator:innen und es waren auch hier Bedingungen durch die Länge des Films und das Muster von Öffnung und Schließung vorgegeben. Daher scheint mir auch eine Bezeichnung als *collaborative project* passend.

#### **4.2.4 Zwischenfazit zum gesamten Raum „Freiraum“**

Die Grundaussage der hier analysierten Subräume des Raums „Freiraum“ ist, dass Berlin in einigen Aspekten und zu bestimmten Zeiten ein Ort der Freiheit und Toleranz sein kann, Freiraum aber gleichzeitig durch Gentrifizierung, Sexismus, Transphobie, Rassismus und Antisemitismus bedroht war und ist. In der Gesamtbetrachtung fällt auf, dass keiner der drei

---

<sup>171</sup> Vgl. Efe, Interview, S. 139.

<sup>172</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>173</sup> Vgl. Düspohl, Interview, S. 110.

<sup>174</sup> Vgl. Efe, Interview, S. 136; Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>175</sup> Vgl. Efe, Interview, S. 136.

<sup>176</sup> Düspohl, Interview, S. 115.

Filme ein „Happy End“ hat; die Filme enden alle mit einer Schließungsbewegung der Leinwände, also mit dem Gedanken der Einschränkung von Freiräumen.

Das Konzept der Vielstimmigkeit wurde in den einzelnen Subräumen zunächst dahingehend verwirklicht, dass die Stimmen verschiedener Menschen und Gruppen zu hören sind. Hierbei handelt es sich vor allem um Stimmen auf unterschiedliche Weise marginalisierter Positionen. Die Vielfalt an Stimmen bzw. Perspektiven in „Freiraum“ bezieht sich allerdings nicht auf die Betrachtung eines bestimmten (historischen) Sachverhalts, wie es das Prinzip der Multiperspektivität vorsieht, sondern generell auf die Repräsentation und das Zu-Wort-Kommen verschiedener Akteur:innen in ihrem jeweiligen Themenbereich.

In Bezug auf das Kriterium der Eigenständigkeit der Stimmen unterscheiden sich die Subräume stark: Während in „Subkultur“ die Kollektive Drugstore und Potse ihre eigene Geschichte erzählen und bei der Umsetzung weitgehend autonom waren, münden im Subraum „Gender“ die von verschiedenen Akteur:innen eingebrachten Stimmen in der Figur Dorchens, die die Situation von Transgender in den 1920er Jahren und heute miteinander verknüpft. Im Raum „Glaube“ wiederum sprechen die drei beteiligten Frauen für sich selbst, wobei das grundlegende Konzept von den Kurator:innen erarbeitet, doch die Umsetzung von den Protagonistinnen mitgestaltet wurde.

In den einzelnen Subräumen werden keine sich widersprechenden Stimmen dargestellt bzw. gegenübergestellt. Widersprüche sind im Raum „Freiraum“ vor allem in Form von Gegenpositionen zum Humboldt Forum und zum Schlossneubau vorhanden: Während die drei Frauen im Raum „Glaube“ Kritik am Kreuz auf der Kuppel des Schlossneubaus üben, bemängeln Potse und Drugstore den Umgang mit dem kolonialen Erbe der ethnologischen Sammlungen. Ihr Unmut gegenüber dem Humboldt Forum und der damit verbundenen Gefahr einer Instrumentalisierung sowie ihre Ablehnung der Eintrittskosten ging so weit, dass zunächst Potse und dann auch Drugstore die Zusammenarbeit beendeten. Hier stieß das Spiel um die Spielregeln an seine Grenzen. Im gegebenen institutionellen Rahmen sahen die Jugendzentren keine Möglichkeit, ihre Eigenständigkeit und Interessen zu wahren.

Für alle drei Subräume gilt, dass durch die Festlegung auf eine filmische Umsetzung sowie durch die Filmlänge und die Öffnungs- und Schließungsbewegungen der Leinwände grundsätzliche Bedingungen von den Ausstellungsmacher:innen vorgegeben waren. Insofern kam den Kurator:innen auch in ihrer Rolle als Moderator:innen relativ viel Deutungs- und Entscheidungsmacht zu. Zudem waren an diesen Entscheidungen Gestalter:innen und

Filmemacher:innen beteiligt, deren Einfluss auf partizipative Ausstellungsprojekte mitbedacht werden muss.

Darüber hinaus zeigt sich, dass nicht nur durch die Partizipierenden, sondern schon allein innerhalb des Kurator:innenteams unterschiedliche Interessen und Einflüsse zusammenkamen und ausgehandelt werden mussten. So sei Martin Düspohl mehr an geschichtlichen Themen interessiert, Idil Efe eher an der Gegenwart orientiert gewesen.<sup>177</sup> Für einige grundsätzliche Entscheidungen wie die Länge der Videos oder Fokussierung der Themen war aber auch Paul Spies in seiner Rolle als Chef-Kurator verantwortlich. Unterschiedliche Vorstellungen z.B. vom Charakter der Ausstellung bargen auch hier Interessenskonflikte: So wurden anfängliche Ideen zum Raum „Glaube“ durch Spies zugunsten eines einfacheren Themas verworfen, Düspohl wiederum berichtet, dass er sich gerade in den vereinfachten Inhalten „nicht mehr so ganz wiederfinden konnte“.<sup>178</sup>

Ein weiterer Gesichtspunkt, der bei meinen Recherchen zur Entstehung des Raums „Freiraum“ zutage kam, ist der des Vertrauens zwischen den Beteiligten und der „menschlich[en] Verantwortung“, die Kurator:innen bei partizipativer Zusammenarbeit übernehmen (müssen).<sup>179</sup> Diesen Punkt halte ich in Bezug auf Vielstimmigkeit für relevant, da zum einen eine vertraute Atmosphäre Bedingung dafür ist, dass Menschen sich überhaupt öffnen und äußern. Zum anderen bedeutet ein vertrauensvolles Verhältnis, den Beteiligten das Gefühl zu geben, dass ihre Interessen und somit Eigenständigkeit der Stimmen gewahrt werden. So kann Vertrauen trotz ungleicher Machtverhältnisse im partizipativen Arbeitsprozess dazu beitragen, sich dem Ideal einer Begegnung „auf Augenhöhe“ zu nähern. Gleichzeitig zeigt sich wieder am Fall von Potse und Drugstore, dass auch eine vertrauensvolle Zusammenarbeit an ihre Grenzen stößt, wenn die Interessen der Beteiligten durch Gegebenheiten und Entscheidungen auf höherer institutioneller Ebene unterlaufen werden.

Nach Aussage der Kurator:innen bekamen die Teilnehmenden in allen Projekten eine Aufwandsentschädigung.<sup>180</sup> Allerdings wurden sie nicht in dem Maße vergütet wie die Kurator:innen. Darin drückt sich auch nach Ansicht von Martin Düspohl weiterhin ein Machtgefälle zwischen Kurator:innen und externen Beteiligten aus.<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>178</sup> Düspohl, Interview, S. 111.

<sup>179</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>180</sup> Vgl. Efe, Interview, S. 136; vgl. Düspohl, Interview, S. 114.

<sup>181</sup> Vgl. Düspohl, Interview, S. 114.

Während Vielstimmigkeit durch die verschiedenen Geschichten und Partizipationsformen ein zentrales Element im Raum „Freiraum“ ist, ist die Idee der globalen Verflechtung relativ wenig präsent. Im Raum „Glaube“ wird Transnationalität am meisten deutlich: Die Frauen sind alle in unterschiedlichen Ländern geboren und treffen sich nun in Berlin. In „Gender“ wird der Aspekt der Verflechtung nur leicht gestreift, indem Berlin als „Zentrum internationaler Kämpfe“ queerer Menschen beschrieben wird und durch die Information, dass Teile der Belegschaft des Institut (wie Magnus Hirschfeld selbst) im Zuge des Nationalsozialismus ins Exil gingen. Im Beitrag von Potse und Drugstore werden lediglich die einschränkenden Aktivitäten des internationalen Immobilienmarktes angesprochen. Martin Düspohl berichtet dazu auch, dass er es als schwierig empfunden habe, internationale Verflechtungen partizipativ zu bearbeiten. Partizipatives Arbeiten funktioniert für ihn auf lokaler, ortsbezogener Basis besser.<sup>182</sup> Vor allem lässt sich an dieser Stelle aber auch erahnen, dass sich durch partizipatives Arbeiten der Fokus vom eigentlichen Leitmotiv der Ausstellung verschieben kann, wenn die externen Beteiligten eigene Schwerpunkte setzen.

### **4.3 Display „Flucht“ im Raum „Krieg“**

Während ich anhand des Raums „Freiraum“ Vielstimmigkeit auf großflächigen Videoprojektionen betrachtet habe, wende ich mich im folgenden Kapitel einem Display zu, das Stimmen in Text und Bild zu Wort kommen lässt. Ich werde auch hier untersuchen, wie die mediale Inszenierung und der Partizipationsprozess die Umsetzung von Vielstimmigkeit bedingen.

#### **„Und doch zeugen sie alle von Angst, Verlust und Schmerz“ – Repräsentationsebene**

Das Display „Flucht“ befindet sich im Raum „Krieg“, in dem von Berlin ausgehende Kriege und Kriegshandlungen thematisiert werden. Die verschiedenen Displays des Raumes beschäftigen sich vor allem mit den Kolonialkriegen des Deutschen Reiches sowie den nationalsozialistischen Verbrechen im Zweiten Weltkrieg. In diesem Kontext werden z.B. auch Themen wie der Holocaust und Zwangsarbeit behandelt. Gegenwartsbezüge werden etwa durch Videos zu Kriegsspuren im Stadtraum hergestellt, aber auch durch an unterschiedlichen Stellen angebrachte LED-Anzeigen, die beispielsweise die Anzahl der im Auslandseinsatz befindlichen Bundeswehrangehörigen oder die Anzahl der in Berlin verlegten Stolpersteine angeben. Im Vergleich zu anderen Ausstellungsräumen ist „Krieg“ weniger interaktiv-digital inszeniert und wirkt eher schlicht und dunkel. Unregelmäßig und brüchig angeordnete

---

<sup>182</sup> Vgl. ebd., S. 98; 101.

Filzquadrate an den Wänden des gesamten Raumes rufen Assoziationen von Steinen oder Trümmern hervor und generieren dadurch ein tendenziell bedrückendes Gefühl.

Die Wand zum Thema „Flucht“ befindet sich hinter einer Ecke, die in den Raum hineinragt, auf der rechten Seite kurz vor dem Ausgang des Raumes, hinter dem ein schmaler Flur zum nächsten Raum „Mode“ führt. Auf einem LED-Bildschirm im oberen Teil der Wand wird die Anzahl neu angekommener Geflüchteter in Berlin angezeigt. Im unteren Teil führt rechts ein B-Text in den Inhalt des Ausstellungsteils ein: Er stellt zunächst allgemein den Bezug zum Gesamttraum her, indem Kriege als globale Fluchtursache erläutert werden. Anschließend wird das konkrete Display als Interviewprojekt vorgestellt, für das die syrische Journalistin Zoya Mahfoud, begleitet vom Fotografen Benny Golm, Gespräche mit zehn Menschen führte, die seit 1945 nach Berlin flüchteten. Der letzte Abschnitt des Textes weist auf die Verschiedenheit der Fluchtprozesse und -erfahrungen hin, betont allerdings die Gemeinsamkeit von „Angst, Verlust und Schmerz“, die sich in allen Gesprächen äußern würden.

Links des B-Textes befinden sich zu den zehn Interviewten jeweils zwei bis drei Bilder und eine Texttafel. Ein großes Foto (ca. im DIN-A3-Format) zeigt die jeweilige Person im Porträt. Diese Porträtbilder sind insgesamt dunkel gehalten; die Personen stehen meist am Fenster und blicken mit ernstem Gesichtsausdruck nach draußen in die Helligkeit, während Teile ihres Gesichts im Schatten liegen. Ein bis zwei kleinere Fotos zeigen Momente aus der Interviewsituation oder persönliche Gegenstände der Interviewten wie beispielsweise ein Bücherregal mit Homers Odyssee oder einen Zettel, den eine der Geflüchteten im Gefängnis in Bulgarien schrieb.

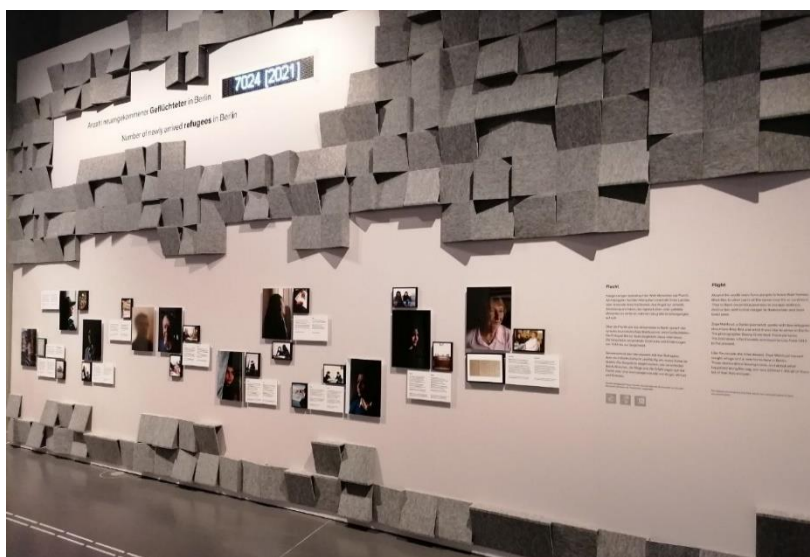


Abb. 10: Aufnahme des gesamten Displays „Flucht“

Auf den Texttafeln sind jeweils mehrere Zitate der Protagonist:innen aus den Interviews abgedruckt, die insgesamt ca. zehn bis zwölf Zeilen lang und meist in zwei Teile aufgeteilt sind. Die Stimmen der Protagonist:innen sind daher zwar nicht direkt zu *hören*, aber artikulieren sich in den schriftlichen Zitaten. Unter den Zitaten ist jeweils zu lesen, woher und über welche Länder die Person geflohen ist und seit wann sie in Berlin lebt. Die Geflüchteten kommen alle aus verschiedenen Ländern und Regionen (z.B. Griechenland, Irak, Vietnam, Schlesien) und sind zu unterschiedlichen Zeiten geflohen, etwa die Hälfte von ihnen ist jedoch seit den 2010er Jahren in Berlin. Die Text-Bild-Ensembles stehen jeweils für sich; eine Interaktion der dargestellten Stimmen untereinander findet nicht statt. Die Zitate auf den Texttafeln erzählen im ersten Teil meist von einschlägigen, überwiegend negativen Erfahrungen auf der Flucht. Im zweiten Teil beinhalten sie oft Reflexionen der Ereignisse oder Aussagen in Zusammenhang mit der Aufnahmegesellschaft.

So berichtet beispielsweise Ramla aus Somalia, die ihr „ganzes Leben als Flüchtling gelebt“ habe, von ihrem Hass auf Veränderungen und Neuanfänge, der durch das mehrmalige Verlassen ihres Umfeldes und z.B. Namensänderungen durch die Ausländerbehörde verursacht wurde. Ihr Vater habe den Bürgerkrieg in Somalia erlebt. Sein Entschluss, den zwischenzeitlichen Wohnort in Syrien zu verlassen, weil er wisse, „was es bedeutet, wenn der Krieg ausbricht“, unterstreicht den Krieg als universelle Fluchtursache. Ramlas letztes Zitat, sie habe in Deutschland „die Menschen wie Maschinen erlebt“ und sei nun „wie sie geworden“, zeigt einen kritischen Außenblick auf die deutsche Aufnahmegesellschaft als gefühllos und reflektiert gleichzeitig Ramlas gefühlte Anpassung daran.

Die gemeinsame Ästhetik von dunkel gehaltenen Bildern, ernsten Gesichtern in den Porträts und der Fokus der Zitate auf schmerzhaft Erfahrungen bestärken das im B-Text angedeutete Motiv von „Angst, Verlust und Schmerz“. Daher strahlt das Display einerseits eine bedrückende Atmosphäre aus. Auf kleineren Fotos, die die Interviewsituation zeigen, sind einige der Protagonist:innen aber auch lachend oder lächelnd zu sehen, was der Darstellung wiederum optimistische Nuancen verleiht. Durch die räumliche Position hinter der Ecke kurz vor dem Ausgang des Raumes läuft der Ausstellungsteil allerdings Gefahr, der Aufmerksamkeit der Besucher:innen entgehen.



**„...der das einfach ganz anders nachvollziehen kann als wir, die diese Fluchterfahrung nicht gemacht haben“<sup>183</sup> – Konzeptionsebene**

Laut der wissenschaftlichen Mitarbeiterin Brenda Spiesbach, die Ende des Jahres 2017 in das kuratorische Team einstieg, entstand das Konzept des Displays „Flucht“ vor dem Hintergrund, dass im unter Federführung von Daniel Morat und Peter Schwirkmann kuratierten Raum „Krieg“ zunächst noch wenig partizipativ geplant worden war. Daher sollten noch mehr partizipative Elemente in die Raumkonzeption eingebracht werden. Gerade beim Thema „Flucht“ habe die Idee bestanden, ein Interviewprojekt durchzuführen, dieses jedoch nicht nur vom Ausstellungsteam selbst, sondern mit Expertise von Personen außerhalb des Ausstellungsteams zu gestalten.<sup>184</sup> Über Verda Kaya, die für die Ausstellung unter anderem als Kuratorin für Partizipation tätig war, kam der Kontakt zur Journalistin Zoya Mahfoud zustande, die selbst als Geflüchtete 2015 aus Syrien nach Berlin gekommen war und sich zum Führen der Interviews bereit erklärte. Sowohl Kaya als auch Mahfoud selbst stellten wiederum Kontakte zu den geflüchteten Menschen her, die interviewt werden sollten.

Dem Team sei es wichtig gewesen, die Interviews von einer Person mit eigener Fluchtgeschichte führen zu lassen. Dies beleuchtet eine zusätzliche Dimension in Hinblick auf die Stimmen vor allem marginalisierter Gruppen wie Geflüchteter: Von Relevanz ist nicht nur die Frage: „Wer spricht?“, sondern auch „Wer fragt?“ oder „Wer hört zu?“. Zum einen steht dahinter die Annahme, dass Menschen mit ähnlichen Erfahrungen die Geschichten besser nachvollziehen können und so auch passendere Fragen stellen können.<sup>185</sup> Zum anderen ist mit der Position, aus der Personen Fragen stellen und zuhören, auch der bereits in Zusammenhang mit dem Subraum „Glaube“ erwähnte Aspekt des Vertrauens verbunden. Gerade wenn es um existenzielle Bedrohungen und gegebenenfalls traumatisierende Erlebnisse wie eine Flucht geht, kann das Erzählen der eigenen Geschichte nicht nur empowernd wirken, sondern auch verletzlich und angreifbar machen.<sup>186</sup> Daher ist zu erwarten, dass die Betroffenen zu Menschen mit ähnlichen Erfahrungen eher Vertrauen fassen und ihre Geschichten offener schildern (können). In Rückbezug auf Lidia Guzys im Theoriekapitel vorgestellte Methode des ethnografischen Gehörs kann es meines Erachtens also nicht nur um eine Sensibilität vonseiten der Forschenden bzw. Fragenden gehen. Vielmehr sind auch die gesellschaftliche Position und

---

<sup>183</sup> Brenda Spiesbach, Interview, 29.10.2021, Anhang, S. 117–133, hier: S. 123.

<sup>184</sup> Vgl. ebd., S. 118.

<sup>185</sup> Vgl. ebd., S. 123.

<sup>186</sup> Darauf weist auch Martin Düspohl im Interview hin: „Die Menschen öffnen sich ja. Sie erzählen Dinge, die sie vielleicht nicht jedem erzählen, wenn solch eine Vertrauensbasis da ist.“ Düspohl, Interview, S. 112.

der Erfahrungshorizont der:des Fragenden von Bedeutung dafür, wessen Stimmen wie artikuliert werden.

Tatsächlich berichtet Brenda Spiesbach, dass die Interviewten Mahfoud viel Offenheit und Vertrauen entgegengebracht hätten, aber auch der Kuratorin Kaya, die ebenfalls während der Interviews präsent war. Diese habe im Vorfeld „Vertrauensarbeit“ durch den Prozess der Kontaktaufnahme geleistet.<sup>187</sup> Dieser Begriff deutet wiederum darauf hin, dass in einem partizipativen Projekt das Vertrauen der Beteiligten gegenüber den Kurator:innen nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, sondern erarbeitet werden muss .

Zoya Mahfoud wurde darüber hinaus als Critical Friend engagiert, um bei der Konzeption des Raumes mitzuwirken. Ein Grund dafür war auch, dass das Kreis der Critical Friends für den Raum „Krieg“ laut Spiesbach bis dahin noch wenig divers und – entgegen dem zuvor von Lorraine Bluche, Frauke Miera und Verda Kaya entwickelten Partizipationskonzept – „sehr akademisch“ geprägt war. Hier wird, wie oben beim Raum „Freiraum“ noch einmal deutlich, dass auch die Kurator:innen untereinander nicht immer dieselben Ideen und Ansätze verfolgten. Der Wunsch nach einer Diversifizierung der Critical Friends weist außerdem hin, dass die Repräsentation möglichst vielfältiger und auch marginalisierter Perspektiven und Stimmen nicht nur in Hinblick auf deren Sicht- oder Hörbarkeit in der Ausstellung eine Rolle spielt, sondern auch die Einflussnahme auf die Gestaltung der Inhalte betrifft. Dies entspricht der Überzeugung, dass ein bloßes Abbilden und Zu-Wort-kommen-lassen nicht ausreicht, sondern konzeptionelle Deutungs- und Entscheidungsmacht an entsprechende Gruppen und Individuen abgegeben werden müssen.<sup>188</sup>

Des Weiteren zeigt der Hinweis auf die Zusammensetzung der Critical Friends, dass die Konstellation externer Beteiligter auch von den Kontakten und Netzwerken der Kurator:innen selbst abhängig ist. Partizipative Arbeit berge, so Spiesbach, oft die Gefahr einer „Reproduktion der eigenen Kontaktblase“:<sup>189</sup> Die Diversität des Teams spiegelt sich somit zum Teil auch in der Zusammensetzung externer Beteiligter wider. Dies lässt sich insofern als bedenklich sehen, als dass das Ausstellungsteam gerade zu Beginn der Arbeit wenig divers besetzt war.<sup>190</sup> Allerdings reiche laut Spiesbach eine stärkere Diversität des Teams nicht aus, um die Reproduktion bestimmter Ausschlüsse und Darstellungsweisen zu verhindern. Vielmehr sei es

---

<sup>187</sup> Spiesbach, Interview, S. 125.

<sup>188</sup> Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, S. 77.

<sup>189</sup> Spiesbach, Interview, S. 125.

<sup>190</sup> Vgl. ebd; Miera, Interview, S. 80; 90.

wichtig, dass Kurator:innen die eigene Position und Herangehensweisen reflektieren können.<sup>191</sup> Für die partizipative Arbeit an „Berlin Global“ sei es daher hilfreich gewesen, dass es mit Verda Kaya eine Hauptverantwortliche für die Kontakte zu externen Personen gab, und Kaya laut Spiesbach ihre „Anfragen auf ganz verschiedenen Ebenen [stellte] und ganz verschiedene Zugänge sich sucht[e]“.<sup>192</sup>

Zur gestalterischen Umsetzung war eine anfängliche Idee Spiesbach zufolge, die Interviews (bzw. Ausschnitte) als Videoinstallation zu präsentieren, jedoch ließ sich dies an dieser Stelle der Ausstellung aufgrund der räumlichen Bedingungen nicht in einer Weise umsetzen, die die Kurator:innen als „angemessen“ für die sehr persönlichen und „intimen“ Geschichten erachtet hätten.<sup>193</sup> Daher fiel die Entscheidung auf die oben beschriebene Umsetzung durch Fotografien und schriftliche Zitate. In diesem Falle war die Art der Umsetzung – und somit auch mein weiter oben geäußertes Bedenken, dass das Display „Flucht“ in der Ausstellung weniger Beachtung finden könnte – also stark durch die baulichen Gegebenheiten und die bereits feststehende Raumaufteilung beeinflusst.

Die Zitate aus den Interviews, die auf den Texttafeln abgedruckt sind, wurden unter gemeinsamer Absprache von Brenda Spiesbach, Verda Kaya und Zoya Mahfoud ausgewählt. Die Auswahl durch Kaya und Mahfoud sei, so Spiesbach, wichtig gewesen, da diese bei den Interviews anwesend waren und daher „ein besseres Gespür“ für die Aussagen der Gesprächspartner:innen hatten.<sup>194</sup> Die visuelle Darstellung wurde vor allem von Spiesbach und dem Fotografen Benny Golm mit Beratung durch den Critical Friend Tim Wolfgarten, der sich in seiner Promotion mit visueller Präsentation von Migration in Ausstellungen beschäftigt hatte, erarbeitet.<sup>195</sup> So ist an dieser Stelle sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Expertise eingeflossen. Die Zitatauswahl sowie auch die vorläufige Ansicht der Text-Bild-Ensembles wurden den Interviewten vorgelegt, um deren Einverständnis einzuholen. Auch wenn die konkreten Inhalte also zunächst vom kuratorischen Team bestimmt wurden, konnten die Interviewten also durch ihre Rückmeldung noch einmal Einfluss darauf nehmen, wie sie und ihre Aussagen in der Ausstellung präsentiert werden.

---

<sup>191</sup> Vgl. Spiesbach, Interview, S. 125.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Ebd., S. 121.

<sup>194</sup> Ebd., S. 123.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 122; Tim Wolfgarten, Biografisches, unter: <http://timwolfgarten.com/biografisches/>, letzter Zugriff: 17.01.2022.

Insgesamt lässt sich das Projekt als eine Art doppelte Partizipation bezeichnen. Zum einen wirkte Zoya Mahfoud als Interviewerin und Critical Friend an der Erarbeitung mit; zum anderen waren die zehn geflüchteten Menschen wiederum an Mahfouds Interviews als Gesprächspartner:innen beteiligt. In Bezug auf das Kriterium der Multiperspektivität lässt sich feststellen, dass die Stimmen verschiedener Geflüchteter als stark heterogener Gruppe, häufig jedoch marginalisierter oder diskriminierter Individuen dargestellt werden. Auch hier beziehen sich die Stimmen nicht auf einen bestimmten (historischen) Sachverhalt, sondern auf die jeweils individuelle Erfahrung der Flucht in unterschiedlichen Zeiten und Kontexten. Was das Kriterium der Eigenständigkeit und aufgeteilten Deutungsmacht betrifft, so waren die Beteiligten auf unterschiedliche Weise einbezogen: Die Beteiligung der Interviewten lässt sich als *contributory project* bezeichnen, da diese lediglich durch das Interview mit ihren Stimmen beitrugen, die Gestaltung des Displays sowie die Auswahl der präsentierten Aussagen aber durch die Kuratorinnen und Critical Friends im Sinne einer bestimmten Grundaussage erfolgte. Die Mitarbeit Mahfouds hingegen lässt sich als *collaborative project* einordnen, da sie neben ihrer Tätigkeit als Interviewerin auch als Critical Friend an den Entscheidungen zur Gestaltung des Display durch die Auswahl der Interviewpartner:innen und später der Zitate beteiligt war. Mahfouds Position als selbst Geflüchtete spielte eine wesentliche Rolle, zum einen hinsichtlich einer Diversifizierung der Critical Friends bzw. der an der Raumkonzeption Beteiligten. Zum anderen galt ihre Fluchterfahrung als ausschlaggebend für das Hörbarmachen der Stimmen anderer Geflüchteter.

#### **4.4 Raum „Verflechtung“**

Für eine Detailanalyse des Raums „Verflechtung“ habe ich mich zum einen entschieden, um noch einmal stärker auf das Leitmotiv der transnationalen und -lokalen Verflechtung zurückzukommen, auf dem der inhaltliche Schwerpunkt des Raumes liegt. Zum anderen steht hier im Gegensatz zu den anderen Displays die auditive Vermittlung von Inhalten im Mittelpunkt, weshalb sich der Bezug zur Metapher der Vielstimmigkeit besonders anbietet.



Abb. 11: Raum „Verflechtung“

### „Endlich werde ich nicht angestarrt“ – Repräsentationsebene

Der Raum „Verflechtung“ ist der letzte Ausstellungsraum in „Berlin Global“. Beim Betreten des Raums fällt zunächst ein an der Decke angebrachtes Kunstwerk auf, das aus vielen bunten Rechtecken besteht. Bei näherer Betrachtung und unter Berücksichtigung der an den Wänden angebrachten Tafeln zeigt sich, dass diese an überdimensionale Stücke bunten Klebebands erinnernden „Tape Art Porträts“ des Künstler:innenkollektivs Tape That farblich jeweils einem von 15 Sound-Porträts über in Berlin lebende Menschen zugeordnet sind. Über Kopfhörer, die an verschiedenen Stellen im Raum angebracht sind, können sich die Besucher:innen die Porträts anhören. Die jeweiligen Farben, mit denen die Sound-Porträts markiert sind, verweisen wiederum auf Objekte, die an der Wand neben dem Eingang des Raumes in Vitrinen ausgestellt sind. Auf der gegenüberliegenden Seite, an der Wand neben dem Ausgang des Raumes, können die Besucher:innen auf Bildschirmen ihre eigenen Verbindungen zu verschiedenen Orten in der Welt virtuell aufzeichnen.

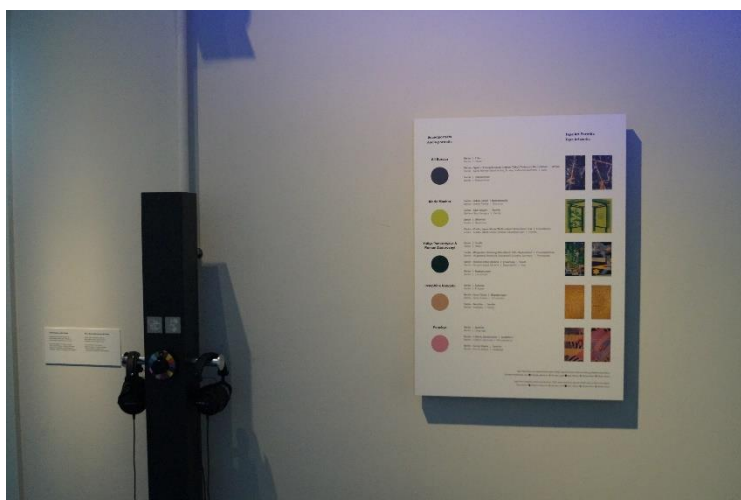


Abb. 12: Audiostation und Tafel mit Farblegende zu den Protagonist:innen

Bei den Protagonist:innen der Sound-Porträts handelt es sich zum Teil um Menschen, die – oft aus dem Ausland, aber auch innerhalb Deutschlands – nach Berlin gezogen sind, sei es aus beruflichen oder familiären Gründen, oder weil sie aus ihrem Heimatland fliehen mussten. Andere wiederum sind in Berlin geboren und/oder aufgewachsen. Gemeinsam ist allen, dass sie sich auf irgendeine Art und Weise – durch persönliche Kontakte, Reisen, ihre Familiengeschichte oder einfach nur durch die weltweite Vernetzung über das Internet – mit Orten außerhalb Berlins verbunden fühlen. Die drei- bis vierminütigen Porträts sind alle auf ähnliche Weise narrativiert: Die Geschichten der Protagonist:innen werden zum einen durch anonyme Sprecher:innen erzählt und in Bezug zu historischen Entwicklungen und Ereignissen gesetzt. Zum anderen werden Aussagen der Protagonist:innen als O-Töne in die Porträts eingebunden. Dabei sind z.B. auch Hintergrundgeräusche der Aufnahmesituationen zu hören. Die Geschichten werden nicht chronologisch erzählt, sondern beginnen meist mit einer Szene in der Gegenwart und einer Aussage der Befragten. Im Laufe der Erzählung werden die Verbindungen der jeweiligen Person zu anderen Orten auf der Welt aufgezeigt, diese in historische und politische Zusammenhänge eingeordnet und die emotionalen Bezüge zu anderen Orten oder zur eigenen Translokalisierung erkundet. Die einzelnen Porträts sind durch „Zwischenüberschriften“ strukturiert, die ich im Folgenden als „Leitwörter“ bezeichnen werde. Sie wechseln meist ab zwischen Ortsbeziehungen (z.B. „Berlin – Mersin, Türkei“ oder „Berlin – Namibia“) und im jeweiligen Abschnitt behandelten Themen (z.B. „Sprache“, „Möglichkeiten“ oder „Zugehörigkeit“).

Im Folgenden auf das Porträt der Protagonistin Funckys konzentrieren, um die Erzählweise, der die einzelnen Porträts unterliegen, exemplarisch herauszuarbeiten. So wie nach Spanka die Detailanalyse einzelner Displays Rückschlüsse über die ganze Ausstellung liefern soll, soll der „Blick auf die Mikroebene“ eines Sound-Porträts dazu dienen, Aussagen über den Gesamthalt des Raumes zu treffen.<sup>196</sup>

Funckys' Porträt beginnt mit dem Leitwort „Berlin“ und dem O-Ton einer Frau, die Berlin als den „wichtigsten Ort“ und ihr „Zuhause“ bezeichnet, auch wenn sie viel über die Stadt „mecker[e]“. Eine männliche Sprecherstimme stellt die Frau anschließend als Funckys vor, die den jüngsten ihrer drei Söhne von der Europa-Kita abholt. Nach dem Schlagwort „Sprache“ wechseln sich Funckys' Stimme und die Stimme des Sprechers ab. Es wird berichtet, dass die Familie zu Hause Deutsch spricht, die Kinder aber eine deutsch-türkische Schule besuchen, in dessen Förderverein Funckys sich engagiert. Die Kindern lernen Türkisch, da dies die Sprache

---

<sup>196</sup> Spanka, Zugänge, S. 214.

von Funckys Schwiegereltern ist und die Kinder wissen sollen, „wer sie sind und woher sie kommen“. Schließlich erläutert eine weitere, weibliche Sprecherinnenstimme, dass mehrsprachiger Unterricht in Berlin Ausnahme sei und sich im Jahr 2018 vier Prozent der Berliner Schulen bereiterklärt hätten, Unterricht in Arabisch, Türkisch, Kurdisch, Polnisch oder Russisch anzubieten.

Unter den Leitwörtern „Berlin – Lübeck, Deutschland“ und „Großeltern“ erzählen Funckys und der Sprecher anschließend wieder im Wechsel von Funckys in Lübeck lebenden Großmutter, bei der sie sich geborgen fühlt, früher oft ihre Ferien verbracht hat und die nun ihr und den Kindern oft „Paketchen“ nach Berlin schickt.

Im nächsten Abschnitt „Berlin – Accra, Ghana“ und „Sprache“ erfahren die Zuhörer:innen, dass Funckys ihre ersten Lebensjahre bei ihren ghanaischen Großeltern in Accra verbrachte und mit acht Jahren zu ihrer Mutter nach Berlin zog. Funckys tut sich schwer, Ghana als „Heimat“ zu bezeichnen, aber sie fühle sich wohl, „zu wissen, dass ich aus Ghana komme“. Vor zwei Jahren sei sie zum ersten Mal wieder in Ghana gewesen, gemeinsam mit ihren Kindern. Ihr ältester Sohn, bei dem Rassismus eigentlich nie Thema gewesen sei, habe dort das Gefühl geäußert, „endlich [...] nicht angestarrt“ zu werden. Die weibliche Sprecherinnenstimme erklärt daraufhin, dass Ghana im 19. Jahrhundert britische Kolonie bzw. teilweise Teil der deutschen Kolonie Togo gewesen sei und in Ghana diverse Sprachen gesprochen würden. Mit zweien davon sei Funckys – so wieder der Sprecher – aufgewachsen, aber habe sie nun fast verlernt. Das Porträt endet mit Funckys Worten, dass sie dies „schon traurig“ finde, denn die Sprachen seien „ja ein Teil von mir“.

Das Sound-Porträt thematisiert in erster Linie Funckys translokale Verbindungen, die insbesondere in ihren familiären Beziehungen zu Lübeck und Accra bestehen. Mit dem Umzug von Accra nach Berlin wird außerdem ihr Migrationsbezug angeschnitten. Das Porträt deutet auch den Türkei-Bezug von Funckys‘ Ehemann und Kindern an, behandelt diesen aber nicht tiefgreifender. Die translokalen Bezüge sind einerseits mit positiven Emotionen wie Geborgenheit bei der Großmutter oder Wohlfühlen („dass ich aus Ghana komme“) verbunden. Andererseits bergen sie auch negative Erfahrungen wie den Verlust der ghanaischen Sprachen oder die seltener werdenden Besuche bei der Großmutter. Auch Diskriminierung in Form von Rassismus wird thematisiert, worauf ich in einem späteren Abschnitt noch genauer eingehen werde.

In Hinblick auf die Erzählweise lassen sich drei Narrationsebenen unterscheiden, die auch alle anderen Sound-Porträts aufweisen: Emotionale und persönliche Inhalte wie die Beziehung zur Großmutter oder zu den verschiedenen Sprachen werden durch die O-Töne von Funckys selbst geäußert. Die männliche Sprecherstimme vermittelt dagegen narrativ – ähnlich einer Off-Stimme im Dokumentarfilm – Informationen zu Funckys‘ Biografie und gegenwärtigem Leben. Durch die weibliche Sprecherinnenstimme werden Informationen zu historischen oder gesellschaftlichen Umständen eingefügt, die zwar nicht in direktem Zusammenhang mit Funckys‘ Person oder Biografie stehen, aber einen Bezug zu den im Porträt aufkommenden Themen haben. Die Leitwörter werden ebenfalls von der weiblichen Stimme gesprochen.

In dieser Hinsicht lassen sich die Porträts jeweils schon in sich wortwörtlich als „vielstimmig“ bezeichnen. Der Wechsel zwischen den verschiedenen Ebenen macht die Geschichten abwechslungsreich und interessant, da sie einerseits durch die O-Töne lebendiger werden und andererseits durch die Hintergrundinformationen zu politischen bzw. historischen Ereignissen unterbrochen werden. Die Hintergrundinformationen dienen der Kontextualisierung, werden aber nicht direkt als Teil der jeweiligen Biografie erzählt, sondern, wie Kuratorin Frauke Miera es ausdrückt, eher „additiv“ zum Porträt der Person eingefügt.<sup>197</sup>

In anderen Porträts werden beispielsweise der Militärputsch in der Türkei 1980 oder der algerische Bürgerkrieg in den 1990er Jahren genannt, aber auch das Konzept von Städtepartnerschaften oder die uneingeschränkte Arbeitnehmerfreizügigkeit innerhalb der Europäischen Union. Durch den Zusammenhang, der zwischen den einzelnen Biografien und diesen historischen und politischen Sachverhalten hergestellt wird, zeigen die Porträts, wie sich diese auf Berlin und seine Bewohner:innen auswirken. Da es sich dabei meist um Ereignisse an anderen Orten der Welt oder um Migrationspolitiken handelt, demonstrieren diese Kontextualisierungen, in welchen Verbindungen Berlin mit anderen Orten steht – worin sich also Berlins Translokalisierung manifestiert.

Durch das Arrangement und das Timing der Informationen wird außerdem eine Spannung innerhalb der Sound Porträts erzeugt: Beispielsweise erfolgt zu Beginn von Funckys‘ Porträt ein Hinweis auf Mehrsprachigkeit durch die Information, dass der jüngste Sohn eine Europa-Kita besucht. Anschließend erzählt Funckys, dass sie zu Hause Deutsch sprechen, „um [die Kinder] nicht zu verunsichern“. Die:der Zuhörer:in stellt sich sogleich Fragen danach, welche anderen Sprachen in der Familie von wem gesprochen werden und ob Funckys selbst

---

<sup>197</sup> Miera, Interview, S. 85.



mehrsprachig ist bzw. einen Migrationsbezug hat. Erst danach berichtet Funckys, dass ihre Kinder auch Türkisch sprechen, und erläutert der Sprecher, dass es sich dabei um die Sprache ihrer Schwiegereltern handelt.

An Funckys' Porträt lässt sich darüber hinaus demonstrieren, welchen Effekt die spezifische Erzählweise in Kombination mit dem rein auditiven Medium ohne Bilder erzeugt: Nachdem der Migrations- und Fremdsprachenbezug im ersten Abschnitt scheinbar aufgeklärt wurde und anschließend Funckys' Verbindung zu ihrer Großmutter in Lübeck thematisiert wurde, imaginierte ich Funckys beim ersten Hören als *weiß*. Dieses Bild wurde durch die Information irritiert, dass Funckys auch ghanaische Großeltern hat, bei denen sie aufgewachsen ist. Daraufhin – und insbesondere nach dem Bericht über die (Nicht-)Rassismuserfahrung ihres Sohnes – imaginierte ich Funckys als Schwarz.

Die Dramaturgie des Sound-Porträts sowie die Tatsache, dass ich von und über Funckys höre, sie aber nicht sehen kann, führten also zu Irritationen und Wechseln der Bilder, die ich mir aufgrund der gegebenen Information zu Orten und Sprachen machte, z.B. Türkisch = nicht *weiß*, Deutschland = *weiß*, Ghana = Schwarz. Neben der expliziten Thematisierung von Rassismus anhand der Äußerung des Sohnes, in Ghana „endlich [...] nicht angestarrt“ zu werden – was im Umkehrschluss bedeutet, dass er in Deutschland offenbar aufgrund seiner Hautfarbe „angestarrt“ wird – wird dadurch subtil auf die rassifizierte Zuschreibungen der Zuhör:innen hingewiesen und eine Reflexion dieser Zuschreibungen angeregt. Laut Frauke Miera habe man bei der Gestaltung des Raumes daher auch darauf verzichtet, Fotos der Protagonist:innen zu zeigen. Die:der Zuhörer:in rufe dadurch bestimmte Bilder ab, in denen Menschen sofort z.B. als Schwarz „markiert“ werden, und infolge derer man als Zuhörer:in „nicht mehr so offen ist.“<sup>198</sup>

Funckys' Sound-Porträt ist die Farbe Rosa zugeordnet. In den Vitrinen an der Objekte-Wand, die mit einer rosa Rückwand markiert sind, befinden sich ein Kente-Stoff und ein Mörser. Eine dritte rosa Vitrine ist leer. In einer an der Wand ausgelegten Broschüre erklären kurze Zitate der Protagonist:innen, wie die ausgestellten Objekte ihre Verbindungen zu anderen Orten symbolisieren. Zu Funckys' Gegenständen erzählen die Zitate, dass sie sich aus dem traditionellen ghanaischen Kente-Stoff Kleidung nähen lassen; aus der Schale des Mörsers esse sie, wenn sie afrikanisch kochen. Die vermeintlich leere Vitrine steht wiederum für die Liebe, die sie zu ihren Großeltern in Accra und Lübeck empfinde.

---

<sup>198</sup> Ebd., S. 97.

Die Stimmen der Protagonist:innen kommen hier durch die von ihnen selbst ausgewählten Objekte zum Ausdruck. Im Gegensatz zu den Sound-Porträts kann man die Stimmen dabei zwar nicht hören, doch werden die persönlichen Objekte durch ihre Ausstellung zu „Bedeutungsträgern“<sup>199</sup> und vermitteln so noch einmal auf materieller Ebene, was die Protagonist:innen mit anderen Orten auf der Welt verbindet. Durch die in der Broschüre abgedruckten Zitate wird die Bedeutung der einzelnen Gegenstände genauer erläutert, die Stimmen der Protagonist:innen werden daher auch hier noch einmal ‚hörbar‘.

Miera erklärt die Ausstellung der Objekte auch mit dem „Wunsch“, das Thema translokaler Verflechtungen „museal wertzuschätzen“ sowie museale Sammlungspraktiken und Inszenierungen zu hinterfragen.<sup>200</sup> Gerade die ‚Liebe-Vitrine‘, die durch ihre Leere irritiert, könnte durchaus Fragen zu Sammlungspraktiken und zu dem Umstand anregen, dass gerade emotionale Verbindungen zu anderen Orten auf der Welt sich nicht immer materiell zum Ausdruck bringen lassen. Ansonsten sind die Objekte durch ihre räumliche Platzierung allerdings eher abgekoppelt von den Audiostationen. Die Besucher:innen können sich während des Hörens kaum mit den Objekten befassen. Außerdem sind manche der Exponate so hoch an der Wand angebracht, dass sie nur schwer zu erkennen sind und nicht richtig betrachtet werden können. Daher ist fraglich, ob die museale Wertschätzung auch auf Besucher:innenebene erfolgt oder die Objekte in ihren bunten Vitrinen nicht vielmehr als bloße Dekoration wirken.



Abb. 13: Wand mit Objektivitrinen im Raum „Verflechtung“

<sup>199</sup> Jana Scholze, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2002, Bielefeld, 2004, S. 123.

<sup>200</sup> Miera, Interview, S. 87. Mit musealen Sammlungspraktiken in der Migrationsgesellschaft und der Methode des „revisiting collections“ hatten Bluche und Miera sich schon in vorherigen Ausstellungsprojekten intensiv beschäftigt. Vgl. Bluche u.a., *NeuZugänge*.

In Rückbezug auf die gesamte Ausstellung greift der Raum das allgemeine Thema der globalen Verflechtung in seiner individuellen, persönlichen Dimension auf. Auch stellt einer der B-Texte im Raum die Sound-Porträts in Zusammenhang mit den Aspekten der anderen Ausstellungsräume: „Die Porträts erzählen von Kriegen, Grenzen, Flucht und Vertreibung, vom Arbeiten und Lernen, von Konsum und globalen Ungleichheiten, von Vergnügen, politischem Engagement und Freiräumen.“ Translokaltät und Mobilität werden als Realität und Normalität in einer globalisierten Welt gezeigt. Zugleich ermuntert der Raum, anhand der Touchscreens über eigene translokale Verbindungen nachzudenken.

Vielstimmigkeit wird auf Repräsentationsebene und in Bezug auf das Kriterium der Multiperspektivität durch die Vielfalt an vorgestellten Personen und die verschiedenen Erzählebenen – innerhalb der Sound-Porträts und durch die Objekte – umgesetzt. Zwar geht es auch hier nicht um einen bestimmten Sachverhalt, der aus verschiedenen Positionen betrachtet wird. Vielmehr lassen die Porträts in Kombination mit den Objekten die Besucher:innen translokale Lebenswelten von Menschen mit und ohne Migrationsbezug erschließen, wobei positive und negative Aspekte und Machtungleichheiten in Form von Diskriminierung, aber auch Privilegierung benannt werden. Funkkys‘ Porträt wirkt darüber hinaus durch die Irritation und Bewusstmachung rassifizierter Bilder einer Objektivierung entgegen. Widersprüchlichkeiten translokaler Lebenswelten werden darin dargestellt, dass sie je nach Kontext mit negativen (z.B. Flucht, Verlust) oder aber mit positiven Erfahrungen (z.B. Reisen, Familie) verbunden sein können. Allerdings stehen auch in diesem Raum die einzelnen Geschichten für sich und nebeneinander. Dissens der Stimmen untereinander kommt nicht zum Ausdruck. Ferner wird in der Analyse deutlich, dass die Sound-Porträts einer bestimmten Erzählweise unterliegen, in der die Originalstimme nicht für sich alleine steht, sondern in weitere Narrationsebenen und eine Dramaturgie eingebettet ist.

### **„Mehr als Interviewpartner:innen“ – Konzeptionsebene**

Zu Beginn der Ausstellungskonzeption sollte der Raum das Thema transnationaler Räume noch unter dem Titel „Migration“ behandeln, da das Kuratsteam Migration als wichtigen Faktor der Verflechtung Berlins betrachtete und daher als einen der neun Aspekte auswählte, in die sich die Ausstellung gliedern sollte.<sup>201</sup> Frauke Miera berichtet im Interview, dass sie und ihre Kollegin Lorraine Bluche, Migration allerdings schon damals eher als „Querschnittsthema“ betrachtet hätten.<sup>202</sup> In vorherigen Projekten hatten sie sich bereits intensiv mit dem Ausstellen

---

<sup>201</sup> Vgl. Konzept Berlin und die Welt, S. 11; Miera, Interview, S. 80.

<sup>202</sup> Miera, Interview, S. 80.

von Migrationsgeschichten und der gemeinsamen Erzählung von Stadt- und Migrationsgeschichte beschäftigt und waren sich daher der Problematik einer als „Sondergeschichte“ erzählten Migrationsthematik bewusst.<sup>203</sup> Dennoch sahen sie die Kuration des Raumes als Möglichkeit, das Thema noch einmal „anders aufzugreifen“.<sup>204</sup>

Ziel war von Anfang an, das „klassische“ Narrativ von Migration im Sinne einer linearen Erzählung von „Migrationsursachen, Auswanderung, Migrationsweg, Einwanderung, Integration“ zu irritieren und zu durchbrechen. Vielmehr sollten „die lebendigen, gelebten sozialen Räume zwischen Berlin und der Welt“ in den Mittelpunkt gerückt werden.<sup>205</sup> Damit sollte laut Miera auch eine Wertschätzung migrantischer bzw. postmigrantischer Identität jenseits des Integrationsparadigmas vermittelt werden. In diesem Zusammenhang weist Miera darauf hin, dass auch in der Forschung transnationale und translokale Verbindungen seit längerem untersucht werden und inzwischen als etwas „ganz Normales“ gelten.<sup>206</sup>

In Bezug auf die Partizipation spricht Miera von einem „Mischkonzept“.<sup>207</sup> Die verschiedenen Phasen der Erarbeitung gingen mit unterschiedlichen Arten und Graden der Beteiligung einher. Wie bei der Kuration der übrigen Ausstellungsräume gab es auch für den Raum „Verflechtung“ (bzw. damals noch „Migration“) einen eigenen Kreis an Critical Friends, mit dem im Laufe der Zeit vier bis fünf Treffen stattfanden.<sup>208</sup> Neben Frauke Miera und Lorraine Bluche waren auch Verda Kaya in ihrer Rolle als Kuratorin für Partizipation sowie anfangs Idil Efe beteiligt. In einer Pilotphase stellten diese zunächst Kontakte zu möglichen Partner:innen unter der Überlegung her, mit wem eine Zusammenarbeit gut vorstellbar wäre. Da zu dem Zeitpunkt noch von dem Oberthema „Migration“ ausgegangen wurde, wurden als potentielle Partner:innen nur Migrant:innen angesprochen, die in Herkunft, Alters- und Berufsgruppen allerdings eine weite Bandbreite abdeckten.<sup>209</sup>

Anschließend wurden Workshops mit 7-8 Personen veranstaltet, in denen sich die Kuratorinnen und Beteiligten gegenseitig kennen lernten und sich dem Thema zunächst eher „spielerisch“ annäherten.<sup>210</sup> Das Konzept der Ausstellung wurde mit den Teilnehmenden diskutiert und

---

<sup>203</sup> Bluche u. Miera, Geteilte Erinnerungsräume, S. 299; vgl. Bluche u.a., NeuZugänge; Bluche u. Miera, Partizipatives Sammeln.

<sup>204</sup> Miera, Interview, S. 80.

<sup>205</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 11.

<sup>206</sup> Miera, Interview, S. 84; vgl. Bayer, Zur Notwendigkeit, S. 54.

<sup>207</sup> Miera, Interview, S. 82.

<sup>208</sup> Vgl. ebd., S. 92.

<sup>209</sup> Vgl. ebd., S. 83. Durch Idil Efes Beschäftigung bei der Bürgerstiftung Neukölln wurden viele der Kontakte über diese Stiftung vermittelt.

<sup>210</sup> Ebd.

getestet.<sup>211</sup> Als die Teilnehmenden auf einer Karte ihre Verbindungen zu anderen Orten in der Welt markieren sollten, hätten einige von ihnen auch Orte innerhalb Deutschlands genannt, was nicht zum Ansatz der transnationalen Räume passte, von dem die Kuratorinnen ausgegangen waren. Dies habe den Kuratorinnen ihr eigenes „Konstrukt“ der Transnationalität bewusst gemacht, das ebenfalls den nationalen Grenzen verhaftet ist. Infolgedessen wurden auch Verbindungen innerhalb Deutschlands in das Konzept aufgenommen, was Miera als „bereichernd“ bezeichnet.<sup>212</sup> In dieser Phase konnten Beteiligte also nicht nur zu einem vorgefertigten Konzept beitragen, sondern die Kuratorinnen waren durchaus offen, ihre eigenen Vorannahmen und Kategorien durch die Zusammenarbeit mit externen Beteiligten zu hinterfragen und zu verändern. Die externen Beteiligten waren somit „mehr als Interviewpartner:innen.“<sup>213</sup> Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich die Form der partizipativen Arbeit als *collaborative project* bezeichnen.

Ursprünglich sollten ca. 30 Leute beteiligt sein, deren Geschichten und translokale Verbindungen anhand von Objekten und einer Skulptur erzählt werden. Doch stellten die Kuratorinnen fest, dass sie intensiver mit den einzelnen Leuten sprechen müssten, um die Geschichten „mehr [zu] verstehen“ und „besser umsetzen [zu] können“.<sup>214</sup> Zusätzlich änderten sich auch die vom Gestaltungsbüro entworfenen Pläne aus Gestaltungs- und Kostengründen. Die Kuratorinnen entschieden sich daher, keine weiteren Workshops mit neuen Personen zu veranstalten, sondern „direkt“ Interviews mit Personen, die teilweise bereits an Workshops teilgenommen hatten, zu führen.<sup>215</sup> Zudem sprachen sich die Critical Friends des Raums dafür aus, den Raum nicht unter dem Titel „Migration“ zu belassen, sondern statt Migrationsgeschichten noch stärker die „Normalität [...] von Transnationalität oder Translokalität“ darzustellen.<sup>216</sup> Im Zuge dessen wurden als Interviewpartner:innen auch Personen ohne Migrationsbezug eingebunden.

Nach „intensiven Gesprächen mit den Beteiligten“ und unter Rücksprache mit den Critical Friends erstellten die Kuratorinnen die Skripte für die Sound-Porträts, die sie den Protagonist:innen anschließend noch einmal zur Ansicht und eventueller Änderungswünsche

---

<sup>211</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit.

<sup>212</sup> Miera, Interview, S. 84.

<sup>213</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit.

<sup>214</sup> Miera, Interview, S. 84.

<sup>215</sup> Ebd. Ursprünglich sollten auch Perspektiven auf Berlin von Menschen außerhalb der Stadt thematisiert werden, aber dieses Vorhaben war zu komplex, um im gegebenen Rahmen verwirklicht zu werden. Vgl. Miera, Interview, S. 88.

<sup>216</sup> Miera, Interview, S. 85.

zukommen ließen.<sup>217</sup> In dieser Phase der Konzeption waren die Externen also nicht mehr selbst direkt an der Produktion der Inhalte beteiligt, sondern die Inhalte wurden von den Kurator:innen bestimmt. Daher hält Miera es im Falle der Sound-Porträts nicht für ganz passend, die Form der Partizipation als *collaborative* zu bezeichnen. Trotz partizipativen Arbeitens hätten sie als Kurator:innen „doch ganz schön viel Deutungs- oder Bestimmungsmacht“ gehabt.<sup>218</sup>

Bei der Realisierung arbeiteten die Kuratorinnen mit dem Audiokollektiv zusammen – einer Gruppe von Journalist:innen, die sich auf die Produktion von Podcasts spezialisiert haben. Die Zusammenarbeit beschreibt Miera als „intensiv“, da die Kuratorinnen „starke Vorstellungen“ zum Aufbau der Sound-Porträts hatten, die von den Mitarbeitenden des Audiokollektivs umgesetzt werden sollten: Es sollten keine Biografien oder „runde Geschichten“ erzählt werden, sondern Zusammenschnitte aus den drei bereits oben analysierten Erzählebenen (O-Töne, biografische Hintergrundinformationen und Kontextinformationen) erstellt werden, die Irritation und Spannung erzeugen.<sup>219</sup> Hierfür trugen die Kolleg:innen vom Audiokollektiv ihre Expertise im Aufbau der Dramaturgie sowie in der Arbeit mit Sound-Effekten bei.<sup>220</sup>

Als problematisch sieht Miera, dass sie selbst und größtenteils auch das Kurator:innenteam *weiß* und nicht-migrantisch waren. Auch wenn die beiden mitbeteiligten Kuratorinnen Verda Kaya und Idil Efe Türkei-Bezug haben, würde Miera sich „noch stärker gleichberechtigt gemischtere Teams“ wünschen.<sup>221</sup> Daher würde sie nach eigener Aussage heute den Raum nicht mehr in der Form kuratieren, sondern die Kuration eines Ausstellungsraumes „entweder [...] ganz abgeben“<sup>222</sup> oder generell nur noch in „divers besetzten Teams“ kuratieren.<sup>223</sup> Sie spricht damit den bereits im vorigen Kapitel diskutierten Aspekt der Diversität als Teil von Vielstimmigkeit innerhalb des Ausstellungsteams an. Die Forderung nach möglichst divers besetzten Teams weist darauf hin, dass Vielstimmigkeit und Inklusion sich nicht allein durch partizipative Projekte verwirklichen lassen, da Kurator:innen sich gegenüber externen Beteiligten meist immer noch in einer machtvolleren Position befinden. Vielmehr müssten also auch Stellen der Kurator:innen und anderer institutioneller Positionen an Vertreter:innen marginalisierter Gruppen vergeben werden.<sup>224</sup> Kritiker:innen wie Regina Wonisch, Natalie

---

<sup>217</sup> Ebd., S. 82.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Ebd., S. 85.

<sup>220</sup> Ebd., S. 85 f.

<sup>221</sup> Ebd., S. 83.

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Ebd., S. 81.

<sup>224</sup> Vgl. Susan Kamel, Gedanken zur Langstrumpfpfizierung. Oder: Was sich aus der Laborausstellung «NeuZugänge» lernen lässt, in: Lorraine Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung, Berlin, Bielefeld, 2013, S. 69–97, hier: S. 97.

Bayer, Belinda Kazeem-Kaminski und Nora Sternfeld gehen allerdings noch darüber hinaus und argumentieren, dass es sich auch dabei eher um Einzelmaßnahmen handelt, solange die Institution Museum und ihre Machtstrukturen nicht grundsätzlich infrage gestellt werden.<sup>225</sup> Auch sei hier an Brenda Spiesbachs Hinweis erinnert, dass eine Diversifizierung des Ausstellungsteams allein nicht vor der Reproduktion diskriminierender Ausstellungspraktiken schützt, sondern es auch auf ein Reflexionsvermögen der Kurator:innen ankommt.

Zusammenfassend wurde das Prinzip der Vielstimmigkeit bei der Konzeption des Raums „Verflechtung“ dahingehend umgesetzt, dass die Kurator:innen die Geschichten unterschiedlicher Menschen abbilden und sie durch partizipatives Arbeiten in Workshops mit in die Konzeption einbezogen. Eine teilweise Abgabe von Deutungsmacht wird daran deutlich, dass das Konzept und Umsetzung durch den Input der Teilnehmenden und der Critical Friends verändert wurde. Insofern lässt sich auch dieses Projekt als Kombination aus *consultative* und *co-development* bezeichnen, wobei die Deutungsmacht zu den Inhalten der Sound-Porträts in den Händen der Kurator:innen und der Mitglieder des Audiokollektivs lag. An der Beteiligung des Audiokollektivs zeigt sich, ähnlich wie im Raum „Freiraum“, dass partizipative Projekte nicht nur aus der Zusammenarbeit und Kommunikation der Kurator:innen mit den Beteiligten, die ihre Geschichte erzählen, bestehen. Einen wesentlichen Einfluss nehmen auch diejenigen, die die Inhalte medial umsetzen. Gerade für die Ausstellung „Berlin Global“, in der Inhalte in vielen verschiedenen medialen Formaten umgesetzt werden, ist dieser Sachverhalt von hoher Relevanz.

#### **4.5 „Stumme Gruppen“ in „Berlin Global“**

Während ich in den vorigen Kapiteln einzelne Displays in Hinblick auf die dort repräsentierten und beteiligten Stimmen untersucht habe, möchte ich im letzten Kapitel auf eine Problematik eingehen, die bei meinen Recherchen zur Vielstimmigkeit der Ausstellung wiederholt zur Sprache kam. Diese betraf den Umgang mit Stimmen, deren Beteiligung an der Ausstellung zwar erwünscht war, jedoch von den entsprechenden Gruppen und Initiativen wie „No Humboldt 21!“ aus Protest gegen das Humboldt Forum bzw. gegen den Schlossneubau abgelehnt wurde.<sup>226</sup> In diesem Zusammenhang zeigt sich besonders stark, wie die von Spanka unterschiedenen Ebenen ‚Institution‘ und ‚Ausstellung‘ aufeinander einwirken und „welche

---

<sup>225</sup> Vgl. Bayer u.a., Kuratieren, S. 18.

<sup>226</sup> Vgl. Miera, Interview, S. 89; Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021; Efe, Interview, S. 138.

politischen und institutionellen Rahmenbedingungen bestimmte Ausstellungsweisen hervorrufen können.“<sup>227</sup>

Aus Aussagen im Rahmen der Podiumsdiskussionen von „Berlin Global Backstage“ und der von mir geführten Interviews geht hervor, dass sich auch einige der Kurator:innen zunächst schwertaten, aufgrund der umstrittenen Entstehungsgeschichte für das Humboldt Forum zu arbeiten.<sup>228</sup> Frauke Miera sah jedoch „Berlin Global“ durch seine institutionelle Zugehörigkeit zum Stadtmuseum auch in einer Position, die sich zumindest teilweise vom Humboldt Forum und den vielfach kritisierten Ausstellungsvorhaben abgrenzen lasse.<sup>229</sup> Sie war in der Planungsphase davon ausgegangen, man könne in der Position des Stadtmuseums „was Gutes draus machen“. Allerdings sei es, und das werde nach Fertigstellung des Gebäudes besonders augenfällig, ein schwieriger institutioneller Rahmen und „ein schweres Erbe, was man sich da selber mit ausgewählt hat.“<sup>230</sup>

Die Akteur:innen von „No Humboldt 21“ sprechen dem Konzept des Humboldt Forums als übergeordneter Institution darüber hinaus jegliche Legitimation ab. Eine Teilnahme und Repräsentation in den Räumen des Schlosses, egal in welchem Rahmen und mit welcher noch so kritischen Positionierung, käme für sie einer Legitimierung, wenn nicht gar einer Instrumentalisierung für die Verbesserung der Reputation des Humboldt Forums gleich.<sup>231</sup> Auch eine Beteiligung an der Berlin-Ausstellung wäre daher nicht vertretbar.

Dadurch kam es während der Konzeption der Ausstellung immer wieder zu Situationen, in denen Angefragte die Partizipation verweigerten. Martin Düspohl berichtet, dass die Kurator:innen dabei „relativ machtlos“ gewesen seien.<sup>232</sup> Passend dazu merkt auch Piontek in ihrer Studie an, dass sich im Moment der Ansprache des Museums an die potentiellen Teilnehmenden das generelle Machtverhältnis umkehrt: An diesem Punkt können die Kurator:innen nicht bestimmen, sondern es ist an den Angefragten, die Einladung anzunehmen oder abzulehnen.<sup>233</sup> Gerade vor dem Hintergrund, dass die entsprechenden Gruppen ihre Repräsentation im Humboldt Forum als Instrumentalisierung oder Vereinnahmung betrachteten, ist die Verweigerung auch als Selbstermächtigung zu verstehen; als Möglichkeit ihre Eigenständigkeit zu behalten und sich nicht dem Diskurs des Humboldt Forums

---

<sup>227</sup> Spanka, Zugänge, S. 199.

<sup>228</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021; Miera, Interview, S. 79.

<sup>229</sup> Miera, Interview, S. 89 f.

<sup>230</sup> Ebd., S. 90.

<sup>231</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Global- und Lokalgeschichte, letzter Zugriff: 20.10.2021.

<sup>232</sup> Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>233</sup> Vgl. Piontek, Museum und Partizipation, S. 237.



unterzuordnen. Hier zeigt sich eine starke Parallele zum Rückzug von Potse und Drugstore. Da sich einige Gruppen mit der Unterzeichnung der Resolution von „No Humboldt 21!“ zusammengeschlossen hatten, geschah die Absage dieser Akteur:innen auch aus Solidarität mit den anderen Unterzeichner:innen.<sup>234</sup>

Auf Ebene der Ausstellung wirkte sich dieser Konflikt dahingehend aus, dass relevante Stimmen zu bestimmten Themen fehlen. So wollten Frauke Miera und Lorraine Bluche beispielsweise im Ausstellungsraum „Grenzen“ das Thema Kolonialismus behandeln und hätten dabei „gerne und unbedingt“ mit Expert:innen aus der Schwarzen bzw. PoC-Community zusammengearbeitet, was die angefragten Gruppen jedoch ablehnten. In Anbetracht dieser Situation und unter der Maxime „Not about us without us“<sup>235</sup> hätten die Kurator:innen daher versucht, „das Beste draus zu machen“, „selbst Position [zu] beziehen“ und das Thema Kolonialismus zu bearbeiten, „wie wir es können und vertreten können“.<sup>236</sup> So entschieden sie sich letztendlich für eine starke Reduktion des Themas und Zuspitzung auf ein Objekt, welches die für den Gewaltcharakter von Grenzziehungen steht. Stellvertretend für die Verhandlungen von *weißen* Europäer:innen „am grünen Tisch“ über Gebiete in Afrika wird eine koloniale Landkarte von 1911 gezeigt, in der ein Gebiet auf dem afrikanischen Kontinent als zu Deutschland und Frankreich gehörig mit einem Buntstift markiert ist. Bei dem Exponat handelt es sich also um ein klassisches Instrument der Durchsetzung kolonialer Herrschaft.<sup>237</sup>

Die Akteur:innen, die aufgrund ihrer Verweigerung nicht in der Ausstellung zu Wort kommen, können in diesem Zusammenhang als „stumme Gruppen“ bezeichnet werden. Gleichzeitig hat sich, wie ich bereits in der Einleitung angemerkt habe, der Aktivismus zivilgesellschaftlicher Gruppen, die das Humboldt Forum kritisieren und boykottieren, inzwischen maßgeblich auf den Diskurs ums und innerhalb des Humboldt Forums ausgewirkt. Ohne den Druck und die klare Positionierung der Initiativen, betonen auch Frauke Miera und Daniel Morat, „wären wir jetzt gesamtgesellschaftlich oder was [...] das Humboldt Forum angeht, nicht da, wo wir sind.“<sup>238</sup> So gesehen ist der kritische Diskurs zur deutschen Kolonialgeschichte und zum Humboldt Forum auch auf Ebene der Ausstellung eingeflossen. In meiner Analyse des Raums „Freiraum“ bin ich diesbezüglich schon auf die Interventionen von Potse und Drugstore sowie das alternative Kuppel-Symbol der Frauen im Raum „Glaube“ eingegangen. Auch das

---

<sup>234</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021; Efe, Interview, S. 138.

<sup>235</sup> Miera, Interview, S. 81; vgl. Spiesbach, Interview, S. 133.

<sup>236</sup> Miera, Interview, S. 91.

<sup>237</sup> Vgl. ebd.

<sup>238</sup> Ebd.; vgl. Berlin Global Backstage, Global- und Lokalgeschichte, letzter Zugriff: 20.10.2021.

Wandbild von How and Nossim im Eingangsraum „Weltdenken“ ist als Statement zum kolonialen Erbe des Humboldt Forums zu verstehen.<sup>239</sup>

Ein weiteres Beispiel findet sich im Raum „Grenzen“, der in Kooperation mit Studierenden vom Institut der Sozialwissenschaften der HU entstanden ist.<sup>240</sup> Dort stehen, um eine am Boden aufgezeichnete Berlin-Karte herum, Touch-Monitore, auf denen verschiedene Arten von Grenzen innerhalb Berlins vorgestellt werden, wie z.B. Rassismus, Wohnungspolitik oder die (mentale) Grenze zwischen West- und Ost-Berlin. Einer dieser Aspekte ist auch das Humboldt Forum selbst. Wählt man diese Rubrik aus, werden in einem kurzen Video zunächst die Fragen gestellt: „Ist das Humboldt Forum eine Grenze? Welche Grenzen verlaufen durchs Humboldt Forum?“ Anschließend werden der:dem Besucher:in zehn verschiedene Bilder angezeigt, zu denen bei Berührung jeweils ein Zitat angezeigt wird, das Fragen zu den Grenzen und Leerstellen sowie Ein- und Ausschlüssen im Humboldt Forum aufwirft. Neben dem Zitat, mit dem ich diese Arbeit eingeleitet habe, lauten diese beispielweise:

„Das Berliner Stadtschloss hat eine eigene Geschichte; und das ist auch die Geschichte von kolonialen Grenzziehungen, Sklavenhandel und Völkermord. Der Wiederaufbau des Schlosses ist ein Wiederaufbau dieser Geschichte. Wie und wo wird der kritische Umgang damit im Humboldt Forum sichtbar?“

„Reicht es eigentlich, dass die historischen Objekte im Humboldt Forum rein rechtlich ausgestellt werden dürfen? Die Frage ist doch, ob es gelingt, auch die gewaltsame Kolonialgeschichte dieser Objekte und die eigene Verstricktheit mit dieser Geschichte zum Thema zu machen.“

„Hier stand bis vor einigen Jahren der Palast der Republik. Das war ein wichtiger und lebendiger Ort in Ost-Berlin. Warum gibt es den Palast nicht mehr? Wird auch die Geschichte der Berliner und Berlinerinnen, die in der DDR lebten, im Humboldt Forum sichtbar?“

In gleicher Weise werden auch kritische Fragen etwa zum Kuppelkreuz oder zu den Kosten des Schlossbaus und alternativen Nutzungsmöglichkeiten gestellt.

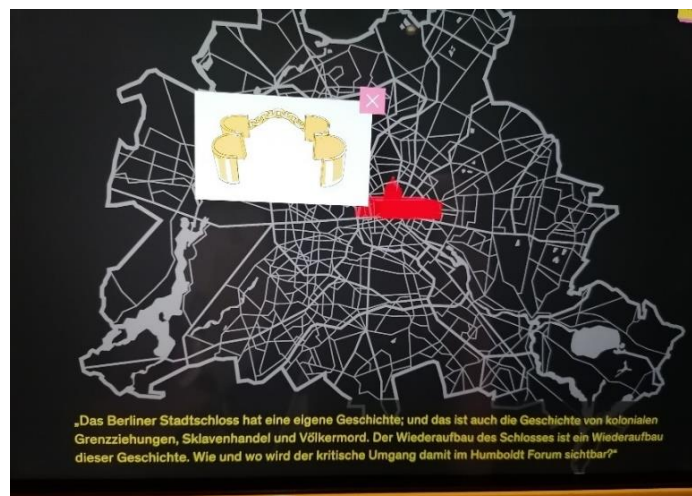


Abb. 14: Touchscreen mit kritischen Fragen zum Berliner Schloss

<sup>239</sup> Berlin Global Backstage, Global- und Lokalgeschichte, letzter Zugriff: 20.10.2021.

<sup>240</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit.

Diese Statements sind grundsätzlich als Fragen formuliert, sodass die vorgebrachte Kritik am Humboldt Forum weniger explizit, sondern eher indirekt zum Ausdruck kommt. Die Fragen sind zwar durch Anführungszeichen als Zitate gekennzeichnet sind, jedoch wird keine direkte Angabe gemacht, wer die Fragen geäußert hat. Insofern sind hier zunächst Stimmen repräsentiert, ohne dass Akteur:innen benannt und sichtbar werden. Nur wenn man noch einmal auf einen extra Button tippt, erscheint die Information, dass das Konzept, die Audio-Statements und das Video von Studierenden des Seminars „Stadt und Grenze“ an der Humboldt-Universität zu Berlin stammen. Vor dem Hintergrund, dass es sich bei den Statements um Kritikpunkte handelt, die von verschiedenen Akteur:innen gegen das Humboldt Forum vorgebracht wurden, entsteht der Eindruck, dass diese Sichtweisen und kritischen Fragen von den kuratierenden Studierenden übernommen und in den Statements verdichtet wurden.

Insofern konnten aktivistische Stimmen durch ihre Präsenz im öffentlichen Diskurs um das Humboldt Forum offenbar so sehr an Deutungsmacht gewinnen, dass sich ihre Positionen auch in den Inhalten von „Berlin Global“ niederschlagen. Dennoch sind die Stimmen vieler Gruppen nicht als eigenständige Stimmen in der Ausstellung vertreten – nicht nur, da gewiss nicht alle Gruppen oder Einzelpersonen für das Ausstellungsprojekt angefragt wurden und werden können, sondern eben auch aufgrund der vielfachen Verweigerung aus Protest. Daher bleibt die Ausstellung trotz kritischer Statements und Bemühungen um Inklusion in ihrer Vielstimmigkeit eingeschränkt.

## 5 Fazit

„Vielstimmigkeit“, so bekunden die Ausstellungsmacher:innen im Katalog von „Berlin Global“, „bedeutet nicht Beliebigkeit, sondern verlangt im Gegenteil Haltung.“<sup>241</sup> Unter dem Anspruch vielstimmigen Ausstellens sollten demnach also nicht einfach nur ‚viele Stimmen‘ einbezogen werden; vielmehr sollte sich darin das „herrschafts- und rassismuskritische[ ] Selbstverständnis“,<sup>242</sup> einhergehend mit der Kritik an verschiedenen Formen von Ungleichheit und Ausgrenzung ausdrücken.<sup>243</sup> Um zu untersuchen, inwiefern die Ausstellung diesem Anspruch gerecht wird, habe ich im Theorieteil dieser Arbeit eine Definition von Vielstimmigkeit entwickelt. Demnach ist Vielstimmigkeit als die Repräsentation verschiedener Stimmen aus unterschiedlichen Machtpositionen zu verstehen, wobei eine Eigenständigkeit der Stimmen vorliegt bzw. Deutungsmacht auf die Stimmen aufgeteilt ist.

Mein Begriff der Vielstimmigkeit hat sich für die Analyse als fruchtbar erwiesen. Durch die Kriterien der Multiperspektivität und der von der Polyphonie abgeleiteten Eigenständigkeit wurden entgegen einem apolitischen Verständnis von ‚vielen Stimmen‘ vor allem Machtverhältnisse in den Blick genommen. Zugleich geht der Begriff über das Prinzip der Multiperspektivität hinaus, da mit dem Kriterium der Eigenständigkeit im Sinne von Deutungsmacht auch die Beteiligung von Stimmen an der Produktion berücksichtigt wird. So ließen sich sowohl die Repräsentations- als auch die Konzeptionsebene der Ausstellung und die Umsetzung des von den Kurator:innen verfolgten partizipativen Ansatzes betrachten.

Der Anspruch vielstimmigen Erzählens ist in der Ausstellung dahingehend umgesetzt, dass durch diverse partizipative Formate Stimmen verschiedener Menschen und gerade marginalisierter Gruppen wie Geflüchteter, geschlechtlicher Minderheiten, Subkulturen oder religiöser Minderheiten nicht nur abgebildet werden, sondern die jeweiligen Akteur:innen auch an der Produktion beteiligt waren. Dabei sprechen vor allem in „Freiraum“ und „Flucht“ die beteiligten und dargestellten Menschen explizit als Vertreter:innen dieser Gruppen. Auch in „Verflechtung“ werden Ungleichheiten, Diskriminierung, Ein- und Ausschlüsse mit dem Fokus auf translokale Lebenswelten thematisiert.

Der Grad an Deutungsmacht der Beteiligten lässt sich nach dem Raster Nina Simons an unterschiedlichen Stufen zwischen *contributory* und *hosted projects* verorten. An einigen Stellen wurden z.B. Konzepte im Laufe eines Projekts durch Einfluss der Beteiligten oder auch

---

<sup>241</sup> Van Dülmen u.a., Ausstellungskatalog, S. 16.

<sup>242</sup> Presseservice Kulturprojekte Berlin, Kolonialismus.

<sup>243</sup> Vgl. van Dülmen u.a., Ausstellungskatalog, S. 16.

die beratende Instanz der Critical Friends geändert bzw. angepasst. Im Falle der Jugendzentren Potse und Drugstore gelang es sogar, ein gänzlich eigenständiges Ausstellen als Bedingung auszuhandeln. Allerdings wird in meiner Analyse deutlich, dass die Stimmen immer auch durch kuratorische sowie mediale Vorgaben und Filter wie das grundlegende Öffnungs- und Schließmuster der Filme in Raum „Freiraum“, die Auswahl von Zitaten beim Display „Flucht“ oder die Erzählweise der Sound-Porträts des Raums „Verflechtung“ gelenkt wurden. Insofern ist das Kriterium der Eigenständigkeit hinsichtlich der repräsentierten Stimmen immer nur zum Teil erfüllt.

Außerdem weisen meine Beobachtungen darauf hin, dass es in den von mir analysierten Displays und Räumen mehr um die Inklusion marginalisierter Stimmen an sich geht, als darum, gemäß dem didaktischen Prinzip der Multiperspektivität verschiedene Standpunkte zu einem Sachverhalt aufzuzeigen und so Themen tiefergehend zu diskutieren. Daran zeigt sich, dass sich auch „Berlin Global“ weniger als „Lernort“ denn als Plattform zur Abbildung gesellschaftlicher Vielfalt versteht.<sup>244</sup> Auch stehen die Stimmen meistens für sich, ohne sich auf andere zu beziehen. Eine Interaktion von Stimmen findet nur im Subraum „Glaube“ durch den Dialog der drei Frauen statt. Allerdings bleibt dieser sehr harmonisch; Dissens und Widersprüche der Stimmen untereinander sind nicht vorhanden. Reibung und Konflikt entstehen in der Ausstellung vielmehr in Bezugnahmen auf das Humboldt Forum, wie den Interventionen von Potse und Drugstore oder kritischen Kommentaren in „Glaube“ und „Grenzen“. Diese sind auch als Auswirkung von Stimmen zu verstehen, die den kritischen Diskurs um das Humboldt Forum und somit auch das Selbstverständnis und die Inhalte der Ausstellung beeinflussten.

Ferner stößt die Umsetzung von Vielstimmigkeit in der Ausstellung aufgrund ihrer Situiertheit im Humboldt Forum immer wieder an ihre Grenzen: Nicht nur zogen sich Potse und Drugstore aus der Zusammenarbeit zurück, auch lehnten einige Akteur:innen eine Beteiligung an der Berlin-Ausstellung aus Protest am Humboldt Forum und Berliner Schloss von vornherein ab. Daher kann die Ausstellung die durch das Humboldt Forum bedingten Probleme sozialer Ausschlüsse nicht vollständig begleichen.

Während in der Literatur zu partizipativem Ausstellen meist von einer Dichotomie zwischen Institution (bzw. Kurator:innen als ihren Vertreter:innen) und Partizipierenden ausgegangen wird, zeigt meine Untersuchung, dass im Falle der Berlin-Ausstellung diese Zweiteilung zu kurz greift. So waren bei der Erarbeitung der von mir untersuchten Räume und Displays viele

---

<sup>244</sup> Gerchow u.a., Nicht von gestern, S. 23; vgl. Gesser u.a., Das partizipative Museum, S. 11.

unterschiedliche Akteur:innen beteiligt: Neben den verschiedenen Kurator:innen und den Protagonist:innen, deren Stimmen in der Ausstellung repräsentiert sind, handelte es sich dabei um Mediengestalter:innen mit unterschiedlichen medialen Schwerpunkten sowie eine Gruppe von Critical Friends für jeden Ausstellungsraum. Dies weicht die paradigmatische Dichotomisierung zwischen der Institution und den externen, „angerufenen“<sup>245</sup> Beteiligten auf. Vielmehr entsteht durch Kooperationen, in denen Menschen mit verschiedenen beruflichen, wissenschaftlichen und erfahrungsweltlichen Perspektiven Einfluss nehmen, ein „Geflecht von Anteilen“, wie es Martin Düspohl im Interview nennt.<sup>246</sup> Nicht nur klingt in dieser Metapher das Leitmotiv der Ausstellung an, auch drückt sich darin eine verstärkte Komplexität in Hinblick auf das Zusammenwirken und die Deutungsmacht der verschiedenen Teilnehmenden aus. Dennoch bleibt, so zeigt sich in meiner Analyse immer wieder, ein grundsätzliches Machtgefälle zwischen Kurator:innen und Teilnehmenden bestehen.

Um Vielstimmigkeit im partizipativen Arbeitsprozess umzusetzen und Deutungsmacht an externe Beteiligte zu delegieren, sollten die Kurator:innen im Falle der Berlin-Ausstellung „stärker als Moderator\*innen denn als allwissende Expert\*innen agieren.“<sup>247</sup> Als angehende Public Historian interessiert mich besonders, welche Implikationen die Rollenverschiebung hin zur Moderation im partizipativen „Geflecht“ hat. Dies wurde in der Analyse immer wieder an entsprechenden Stellen herausgearbeitet und soll im Folgenden noch einmal zusammengefasst werden:

Im Theoriekapitel über Partizipation habe ich auf die Sorge vor einer Entprofessionalisierung durch Partizipation referiert. Tatsächlich ist meines Erachtens nicht von der Hand zu weisen, dass die Abgabe von Ausstellungsprojekten an „Laien“ auch die Gefahr einer Beliebigkeit bergen kann. So äußert Martin Düspohl Besorgnis gegenüber der Duldung fragwürdiger Positionen. Zudem sei es bei aufgeteilter oder teilweise abgegebener Deutungsmacht möglicherweise schwieriger, wissenschaftlich korrekte, fundierte und verständliche Inhalte zu vermitteln.<sup>248</sup> In dieser Hinsicht halte ich es für richtig, dass Kurator:innen mit ihrer fachwissenschaftlichen Expertise auch korrigierend Einfluss nehmen.

Allerdings hat meine Analyse auch ergeben, dass „Berlin Global“ sich in einem Trend verorten lässt, in dem Ausstellungen weniger als Orte und Medien der Wissensvermittlung, sondern

---

<sup>245</sup> Bayer u.a., Kuratieren, S. 32.

<sup>246</sup> Düspohl, Interview, S. 246.

<sup>247</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 15.

<sup>248</sup> Vgl. Düspohl, Interview, S. 114; 115.

vielmehr als „Kommunikationsplattformen“ dienen (sollen).<sup>249</sup> Im Zusammenhang mit dieser Fokusverschiebung scheint mir die Rede von einer Entprofessionalisierung verkürzt. Vielmehr bekommen dabei neben fachlicher Expertise andere Kompetenzen eine stärkere Bedeutung, die sich meines Erachtens ebenfalls als Aspekte von Professionalität verstehen lassen.

Gerade bei der Abbildung von Diversität und Einbindung marginalisierter Perspektiven ist von den Kurator:innen vor allem ein ausgeprägtes Reflexionsvermögen gefordert, was die eigene Position im gesellschaftlichen Machtgefüge sowie deren Implikationen für den Arbeitsprozess und das Produkt betrifft. Wie am Display „Flucht“, aber auch am Problem der „stummen Gruppen“ gezeigt wurde, kann für manche Aufgaben oder Vorhaben z.B. ein bestimmtes Erfahrungswissen nötig sein, das die Kurator:innen nicht immer mitbringen. In diesem Kontext hält es beispielsweise Frauke Miera für wichtig, sich (vor allem als nicht migrantische, *weiße* Person) „zurückzunehmen und zuzuhören“, um hegemoniale Erzählweisen zu hinterfragen und auf diversitätssensible Darstellungsweisen hinzuwirken.<sup>250</sup> Dies entspricht auch Wonischs These, dass es eine höhere Professionalität hinsichtlich „nicht diskriminierende[r] Visualisierungspraktiken“ brauche.<sup>251</sup> Ein Konfliktpotential sehe ich an dieser Stelle darin, dass dabei auch die jeweiligen Mediengestalter:innen maßgeblichen Einfluss nehmen und nicht immer davon auszugehen ist, dass diese auch das Wissen und die Absichten der Kurator:innen und anderer Beteiligten teilen.<sup>252</sup> Daher ist eine Verständigung über Reflexionsprozesse und Ausdrucksweisen zwischen den Akteur:innen wichtig.

Damit zusammen hängt auch eine allgemeine Bereitschaft, sich auf die Vorstellungen und Ansichten der verschiedenen Beteiligten einzulassen. Für Düspohl ist eine wesentliche Erkenntnis aus partizipativer Arbeit, dass „die eigenen Ideen nicht unbedingt die richtigen oder die besten“ sein müssen. Vielmehr hätten Akteur:innen wie Critical Friends oder die „unmittelbaren Beteiligten“ auch als „Korrektiv“ für die Kurator:innen fungiert.<sup>253</sup> Ein solches Moment der Korrektur ist beispielsweise beim Raum „Verflechtung“ deutlich geworden, als durch den Input der Beteiligten die Kuratorinnen ihre Vorannahmen hinterfragten und das Konzept veränderten.

---

<sup>249</sup> Bayer u. Terkessidis, Über das Reparieren hinaus, S. 63.

<sup>250</sup> Miera, Interview, S. 92.

<sup>251</sup> Wonisch, Partizipative Museumsprojekte, S. 253.

<sup>252</sup> Ein Beispiel, das ich in meiner Arbeit nicht thematisiert habe, aber in meinen Recherchen zutage kam, war der Fall des Films „Entertain Berlin“ im Raum „Vergnügen“: Hier wurde die Erarbeitung des Ausstellungsinhalts an den Filmemacher Jermain Raffington abgegeben, der – entgegen der Prinzipien der Kurator:innen – kolonialrassistisches Bildmaterial in seinem Film verwendete. Vgl. Miera, Interview, S. 95.

<sup>253</sup> Düspohl, Interview, S. 114.

Gleichzeitig kann die Erfahrung und Unterstützung von Kurator:innen notwendig sein, um Stimmen überhaupt zu Gehör zu bringen. Denn „[n]ur weil man Sachen abgibt,“ merkt Frauke Miera an, „kann man nicht voraussetzen, dass die Personen dann was damit anfangen können.“<sup>254</sup> Daher würden kuratorische Anleitung und Unterstützung teilweise von Partizipierenden gewünscht oder sogar erwartet.<sup>255</sup> Hieran zeigt sich, dass extern einbezogene Akteur:innen nicht immer völlig eigenständig Ausstellungsinhalte erarbeiten können oder möchten – vielleicht auch gerade dann, wenn es sich um Stimmen „bisher [...] nicht zu Wort gekommene[r] Menschen“ handelt, die keine Erfahrung mit Ausstellungsarbeit haben.<sup>256</sup> Idil Efe hebt daher hervor, dass eine Zusammenarbeit nur gelingen könne, wenn Kurator:innen auf die Wünsche und Bedürfnisse der Teilnehmenden eingehen.<sup>257</sup>

Insofern würde ich Nora Sternfelds These relativieren, dass es nicht genüge, „bloß mitzumachen“. Nimmt man partizipatives Ausstellen als Mittel zur Herstellung sozialer Gerechtigkeit ernst, so kann es tatsächlich „nicht ausreichen, bloß [...] sichtbar zu sein oder auch was sagen zu dürfen.“<sup>258</sup> Um den Bedürfnissen der Beteiligten nachzukommen, müssen Bedingungen der Teilnahme und Deutungsmacht verhandelt werden. Allerdings kann es eventuell auch den Bedürfnissen der Teilnehmenden entsprechen bzw. ein attraktives, weil niedrigschwelliges Angebot sein, „bloß mitzumachen“. Ähnlich verhält es sich mit Sternfelds Aussage, Partizipation erfolge „nicht auf Einladung“.<sup>259</sup> Dieser würde ich entgegensetzen, dass Partizipation nicht nur, aber auch auf Einladung erfolgen muss. Zum einen würden wohl die meisten Menschen ohne Einladung nicht auf die Idee kommen, in Interaktion mit dem Museum zu treten. Zum anderen muss eine Einladung nicht die Offenheit und Bereitschaft der Institution ausschließen, Fragen nach Definitionsmacht zu verhandeln, wie sich auch in einigen der in dieser Arbeit untersuchten Beispiele zeigt. Auch werden z.B. die Freiflächen in der Berlin-Ausstellung „auf Einladung“ bespielt, wo die Akteur:innen unter dem Konzept des *hostings* jedoch weitgehend frei in der Umsetzung sind.

Die Auseinandersetzung mit den jeweiligen Bedürfnissen und Ansprüchen der Beteiligten bedeutet, wie auch Piontek schlussfolgert, vor allem „Beziehungs- und Kommunikationsarbeit“.<sup>260</sup> Dies ist wiederum mit dem Aspekt des Vertrauens und der

---

<sup>254</sup> Miera, Interview, S. 89.

<sup>255</sup> Vgl. ebd., 89.

<sup>256</sup> Konzept Berlin und die Welt, S. 14.

<sup>257</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>258</sup> Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, S. 77.

<sup>259</sup> Ebd., S. 78.

<sup>260</sup> Piontek, Partizipation, S. 230.



„Vertrauensarbeit“ verbunden, der nach Ansicht der Kurator:innen essentiell für den Partizipationsprozess ist und den ich in dieser Arbeit an entsprechenden Stellen thematisiert habe. Den Kurator:innen komme dabei die Aufgabe zu, eigene Vorgehensweisen und Narrative transparent zu machen, sich einerseits zurückzunehmen und sich andererseits auch selbst zu öffnen.<sup>261</sup> Martin Düspohl sieht im Moment des Vertrauens aber auch eine besondere Herausforderung, da im Zuge der persönlichen Öffnung auf Seite der Partizipierenden zuweilen die Erwartung einer nachhaltigen vertrauten Verbindung entstehe, die jedoch nicht immer aufrechterhalten werden könne. Laut Düspohl müsste ausgehandelt und klargestellt werden, dass es sich bei der gemeinsamen Arbeit um eine „Zweckgemeinschaft“ handelt.<sup>262</sup> Zugleich stellt sich aber die Frage, ob dann ein vertrauensvolles Verhältnis noch in dem Maße möglich wäre. Diese Problematiken können wohl nicht eindeutig geklärt werden und stellen sich aufgrund verschiedener Herangehensweisen und Bedürfnisse der Beteiligten bei jedem partizipativen Projekt, jeder Konstellation unterschiedlicher Akteur:innen wieder neu.<sup>263</sup>

Insgesamt hat meine Analyse einerseits gezeigt, dass sich Partizipation in Hinblick auf Vielstimmigkeit zwar mit Kategorien wie in Nina Simons Analyseraster sinnvoll untersuchen lässt. Andererseits stellt sich bei genauer Betrachtung heraus, dass in der Praxis viele Faktoren wie mediale Formate, unterschiedliche Akteur:innen, deren Ressourcen, Bedürfnisse und Vorgehensweisen sowie nicht zuletzt institutionelle und gesellschaftspolitische Rahmenbedingungen die Art der Zusammenarbeit beeinflussen. Die dadurch entstehenden partizipativen „Geflechte“ lassen auch die Bestimmung der Eigenständigkeit und Deutungsmacht von Stimmen sehr komplex werden und verlangen von Kurator:innen hohe Sensibilität und Reflexionsvermögen.

---

<sup>261</sup> Vgl. Miera, Interview, S. 89; Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

<sup>262</sup> Düspohl, Interview, S. 112.

<sup>263</sup> Vgl. Berlin Global Backstage, Partizipation, letzter Zugriff: 28.09.2021.

## Literaturverzeichnis

- Joachim Baur, Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld, 2009.
- Natalie Bayer, Zur Notwendigkeit neuer Bilderproduktionen der Migration im Museum, in: DOMiD - Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. (Hg.), Stand der Dinge. Sammlung und Darstellung der Migrationsgeschichte, 2012, S. 53–56.
- Natalie Bayer u.a. (Hg.), Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin, Boston, 2017.
- Natalie Bayer u. Mark Terkessidis, Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens, in: Natalie Bayer u.a. (Hg.), Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin, Boston, 2017, S. 53–70.
- Klaus Bergmann, Multiperspektivität. Geschichte selber denken, Frankfurt am Main, Schwalbach (Taunus), 2016.
- Berlin Global, Startseite, unter: <https://berlin-global-ausstellung.de/>, letzter Zugriff: 05.05.2021.
- Berlin Global Backstage, Eine Ausstellung für alle Sinne, unter: [https://www.youtube.com/watch?v=IHCIX\\_v0fOg](https://www.youtube.com/watch?v=IHCIX_v0fOg), letzter Zugriff: 17.01.2022.
- Berlin Global Backstage, Global- und Lokalgeschichte, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=cE1e9sIcn3E>, letzter Zugriff: 20.10.2021.
- Berlin Global Backstage, Partizipation aus kuratorischer Sicht, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=LBvXHW8TLXs&t=186s>, letzter Zugriff: 28.09.2021.
- Berlin und die Welt. Konzept der Ausstellung des Landes Berlin im Humboldt Forum, Berlin, 2016.
- Beate Binder, Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schloßplatz, Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Habil.-Schr., 2007, Köln, 2009.
- Lorraine Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung, Berlin, Bielefeld, 2013.
- Lorraine Bluche u. Frauke Miera, Geteilte Erinnerungsräume, in: Karin Harrasser (Hg.), Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen, Bielefeld, 2013, S. 293–312.
- Lorraine Bluche u. Frauke Miera, Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft, in: Lorraine Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung, Berlin, Bielefeld, 2013, S. 23–38.
- Dipesh Chakrabarty, Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte, in: Sebastian Conrad u. Shalini Randeria (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main, 2002, S. 283–312.
- Sebastian Conrad, What is global history?, Princeton, Oxford, 2016.
- Sebastian Conrad u. Shalini Randeria, Einleitung. Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt, in: Sebastian Conrad u. Shalini Randeria (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main, 2002, S. 9–49.

- Isabel Dean, Die Musealisierung des Anderen. Stereotype in der Ausstellung "Kunst aus AFRIKA", Zugl.: Tübingen, Univ., Magisterarb., 2008, Tübingen, 2010.
- Drugstore, Teilhabe der Kollektive Drugstore & Potse an der Ausstellung „BERLIN GLOBAL“ im Humboldt Forum in Berlin, unter: <https://drugstore-berlin.de/2021/07/16/teilhabe-der-kollektive-drugstore-potse-an-der-ausstellung-berlin-global-im-humboldt-forum-in-berlin/>, letzter Zugriff: 28.09.2021.
- Martin Düspohl, Interview, 28.10.2021, Anhang, S. 98–116.
- Idil Efe, Interview, 15.11.2021, Anhang, S. 134–141.
- Ulrike Freitag u. Achim von Oppen, Translokalisierung als ein Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen, in: ZMO Programmatic Texts, 2005, S. 1–8.
- Jan Gerchow u.a., Nicht von gestern! Das historische museum frankfurt wird zum Stadtmuseum für das 21. Jahrhundert, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012, S. 22–32.
- Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012.
- Clemens Greiner u. Patrick Sakdapolrak, Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives, in: Geography Compass 7, 2013, S. 373–384.
- Lidia Guzy, Polyphonie als erkenntnistiftendes Moment der ethnologischen Forschung, in: Hansjörg Dilger u.a. (Hg.), Vielstimmigkeit als Konzept. Beiträge zu Theorie und Praxis der ethnologischen Forschung. Polyphone Schriften 1, Berlin, 2002, S. 8–14.
- Thorsten Heese, Glokalgeschichte ins Museum! Kann/muss Stadtgeschichte heute als lokale Weltgeschichte ausgestellt werden?, in: Marcel Berlinghoff u.a. (Hg.), Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft, Osnabrück, 2017, S. 127–152.
- Mareike Heller (Hg.), No Humboldt 21! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum, Berlin, 2017.
- Humboldt Forum, Kolonialismus und Kolonialität, unter: <https://www.humboldtforum.org/de/kolonialismus-und-kolonialitaet/>, letzter Zugriff: 31.01.2022.
- Idil Efe, E-Mail, 15.12.2021.
- Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin, Abschlussbericht, 04.2002.
- Susan Kamel, Gedanken zur Langstrumpfizierung. Oder: Was sich aus der Laborausstellung «NeuZugänge» lernen lässt, in: Lorraine Bluche u.a. (Hg.), NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung, Berlin, Bielefeld, 2013, S. 69–97.
- Barbara Kirshenblatt-Gimblett, A Theatre of History: 12 Principles, in: TDR/The Drama Review 59, 2015, S. 49–59.
- Klassik.com, Polyphonie, unter: <https://magazin.klassik.com/lexikon/details.cfm?DID=1669&RecordID=1&letter=P>, letzter Zugriff: 03.12.2021.
- Kubinaut, Bezeichnungen und Schreibweisen, unter: <https://www.kubinaut.de/de/themen/9-kontext-asy/zeichnungen-und-schreibweisen/>, letzter Zugriff: 30.12.2020.

- Nicolas Lepartz, Demo gegen das Humboldt Forum in Berlin, unter:  
<https://www.tagesspiegel.de/berlin/protest-am-eroeffnungstag-demo-gegen-das-humboldt-forum-in-berlin/27437692.html>, letzter Zugriff: 31.01.2022.
- LifePR, BERLIN GLOBAL erhält "Gold" beim diesjährigen BrandEx Award, 2022.
- Martin Lücke, Diversität und Intersektionalität als Konzepte der Geschichtsdidaktik, in:  
 Michele Barricelli u. Martin Lücke (Hg.), Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Schwalbach/Ts., 2012, S. 136–146.
- Martin Lücke, Multiperspektivität, Kontroversität, Pluralität, in: Michele Barricelli u. Martin Lücke (Hg.), Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Schwalbach/Ts., 2012, S. 281–288.
- Martin Lücke u. Irmgard Zündorf, Einführung in die Public History, Göttingen, 2018.
- Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft e.V., Startseite, unter: <https://magnus-hirschfeld.de/>, letzter Zugriff: 01.12.2021.
- Evelyn May, Zur Vielstimmigkeit in der Begleitforschung, in: Journal der grund\_schule der künste, 2021.
- Frauke Miera, Interview, 08.07.2021, Anhang, S. 79–97.
- Daniel Morat, Katalysator wider Willen. Das Humboldt Forum in Berlin und die deutsche Kolonialvergangenheit, in: Zeithistorische Forschungen, 2019.
- NS-Gedenkstätte Neuengamme, Verflechtungen. Koloniales und rassistisches Denken und Handeln im Nationalsozialismus, unter: <https://www.verflechtungen-kolonialismus-nationalsozialismus.de/start.html>, letzter Zugriff: 05.02.2022.
- Anja Piontek, Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote, Bremen, Univ., Diss., 2016, Bielefeld,
- Anja Piontek, Partizipation in Museum und Ausstellung. Versuch einer Präzisierung, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012, S. 221–230.
- Potse, Statement der Potse zum Humboldtforum, unter:  
<http://gentrifidingsbums.blogspot.de/2021/07/16/statement-der-potse-zum-humboldtforum/>, letzter Zugriff: 28.09.2021.
- Presseservice Kulturprojekte Berlin, Partizipation und Vielstimmigkeit in der Ausstellung Berlin Global, 2021.
- Presseservice Kulturprojekte Berlin, Themen der Berlin Ausstellung Berlin Global. Kolonialismus, 2021.
- Dirk Rupnow, Migration und Museum: Aporie oder Verheißung, in: Ljiljana Radonic u. Heidemarie Uhl (Hg.), Das umkämpfte Museum, 2020, S. 75–91.
- Jana Scholze, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2002, Bielefeld, 2004.
- Nina Simon, The participatory museum, Santa Cruz, Calif., 2010.
- Nina Simon, Das partizipative Museum, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012.

- Lisa Spanka, Zugänge zur Zeitgeschichte mit dem Museum. Methodologie einer Ausstellungsanalyse, in: Lisa Spanka u.a. (Hg.), Zugänge zur Zeitgeschichte. Quellen und Methoden, Marburg, 2016, S. 183–219.
- Brenda Spiesbach, Interview, 29.10.2021, Anhang, S. 117–133.
- Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak?, in: Cary Nelson (Hg.), Marxism and the interpretation of culture, Urbana, 1988, S. 217–313.
- Stadtmuseum Berlin, Beteiligungsprojekte, unter:  
<https://www.stadtmuseum.de/beteiligungsprojekte>, letzter Zugriff: 15.10.2021.
- Nora Sternfeld, Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum, in: Susanne Gesser u.a. (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content: neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld, 2012.
- Nora Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, Berlin, Boston, 2018.
- Tagesschau, Deutschland gibt Benin-Bronzen zurück, unter:  
<https://www.tagesschau.de/inland/rueckgabe-benin-bronzen-101.html>, letzter Zugriff: 31.01.2022.
- Georg Traska, "Partizipation". Marginalisierte Gruppen in Museum und Ausstellungen, in: Ljiljana Radonic u. Heidemarie Uhl (Hg.), Das umkämpfte Museum, 2020.
- Moritz van Dülmen u.a. (Hg.), Ausstellungskatalog Berlin Global, Berlin, 2021.
- Friedrich von Bose, Strategische Reflexivität: Das Berliner Humboldt Forum und die postkoloniale Kritik, in: Historische Anthropologie 25, 2017, S. 409–417.
- Friedrich von Bose, Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung, Berlin, 2019.
- Michael Werner u. Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft 28, 2002, S. 607–636.
- Tim Wolfgarten, Biografisches, unter: <http://timwolfgarten.com/biografisches/>, letzter Zugriff: 17.01.2022.
- Regina Wonisch, Partizipative Museumsprojekte in der Migrationsgesellschaft - eine kritische Bilanz, in: Marcel Berlinghoff u.a. (Hg.), Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft, Osnabrück, 2017, S. 245–261.
- Regina Wonisch, Migration als Herausforderung nationaler Geschichtsmuseen, in: Ljiljana Radonic u. Heidemarie Uhl (Hg.), Das umkämpfte Museum, 2020, S. 93–107.
- Joachim Zeller, Weltkulturmuseum? Koloniale Schatzkammer? Das Berliner Humboldt Forum in der Krise. Plädoyer für eine radikale Ehrlichkeit, in: Marianne Bechhaus-Gerst u. Joachim Zeller (Hg.), Deutschland postkolonial? Die Gegenwart der imperialen Vergangenheit, Berlin, 2018, S. 547–570.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Grundriss der Ausstellung „Berlin Global“ im Humboldt Forum im Berliner Schloss, aus dem online zugänglichen Konzeptpapier zu den Freiflächen der Ausstellung, unter: [https://berlin-global-ausstellung.de/app/uploads/2021/10/Konzept\\_Freiflaechen\\_BERLIN-GLOBAL.pdf](https://berlin-global-ausstellung.de/app/uploads/2021/10/Konzept_Freiflaechen_BERLIN-GLOBAL.pdf), letzter Zugriff: 20.02.2022.

Abb. 2: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 12.05.2021.

Abb. 3: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 12.05.2021.

Abb. 4: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 12.05.2021.

Abb. 5: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 19.11.2021.

Abb. 6: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 07.01.2022.

Abb. 7: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 27.09.2021.

Abb. 8: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 07.01.2022.

Abb. 9: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 07.01.2022.

Abb. 10: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 07.01.2022.

Abb. 11: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 12.05.2021.

Abb. 12: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 12.05.2021.

Abb. 13: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 19.11.2021.

Abb. 14: Fotografie aus der Ausstellung „Berlin Global“, fotografiert von der Verfasserin, 25.07.2021.