

Bis heute ist die Kunst von Sinti:zze und Rom:nja, der größten europäischen ethno-kulturellen Minderheit, in Kunstsammlungen und -ausstellungen unterrepräsentiert. Die vorhandenen Fremddarstellungen sind zumeist von negativen Stereotypen geprägt und reproduzieren somit VerÄnderung.¹ Die Diskriminierung manifestiert sich darüber hinaus in mangelnden Zugangsmöglichkeiten und struktureller Benachteiligung von Künstler:innen. Als Antwort auf diese Verhältnisse und Bedingungen im Ausstellungsbetrieb widmet sich das Projekt RomaMoMA seit 2018 in seinen Praktiken explizit dem Sammeln, Erforschen, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln der modernen und zeitgenössischen Kunst von Sinti:zze und Rom:nja. Zur Gründung des RomaMoMA schlossen sich die OFF-Biennale Budapest und das European Roma Institute of Arts and Culture als Kooperation zusammen und legten einen Schwerpunkt ihrer Arbeit auf die kollaborative Reflexion über Bedingungen, Möglichkeiten, Aufgaben und Formen eines europäischen Museums für diese bis dato marginalisierte Kunst.² Diesem Anliegen geht die Initiative jedoch nicht allein nach, sondern sie arbeitet für jedes Vorhaben mit jeweils unterschiedlichen Akteur:innen und in gezielt pluralen Zusammenhängen. Das Akronym «MoMA» verweist dabei auf den Prototyp eines Museums für moderne Kunst, auf die damit assoziierte Kanonisierung der westlichen Moderne und implizit auch auf die unter dieser Setzung mangelnde Repräsentation gesellschaftlicher Minderheiten.³ Die Idee eines möglichen und sich stets neu formierenden Museums, das die Machtverhältnisse des Kunstfeldes selbstkritisch hinterfragt, schließt an künstlerische und kuratorische institutionskritische Impulse sowie an Künstler:innen-Museen seit den 1960er Jahren an, verbindet diese jedoch strategisch mit einem reflexiven identitätspolitischen Anliegen.

Mit der Gruppenausstellung *One Day We Shall Celebrate Again* war RomaMoMA als zentrale Position bei der documenta fifteen (2022) vertreten und setzte sich auch hier das kuratorische Ziel, moderne und zeitgenössische Kunst von Sinti:zze und Rom:nja im Rahmen einer internationalen Großausstellung sichtbar zu machen. Gleichzeitig verfolgte der Zusammenschluss wie zuvor die Ambition, die eigene Aufgabe kritisch zu hinterfragen – durch die Präsentation künstlerischer Positionen, die sich mit der Komplexität kollektiver Identität auseinandersetzen, und mit einem Ausstellungskonzept, das diese Arbeiten dezentral an verschiedenen Orten im Fridericianum anordnete.⁴ Kuratiert wurde die Ausstellung von Hajnalka Somogyi, Eszter Szakács und Katalin Székely aus dem Team der OFF-Biennale zusammen mit den in der Rom:nja-Kulturszene einflussreichen Künstler:innen und Theoretiker:innen Daniel Baker, Ethel Brooks, Tímea Junghaus und Miguel

Ángel Vargas. Zu den aus verschiedenen Regionen Europas eingeladenen zehn Künstler:innen zählten jene des (ausgehenden) 20. Jahrhunderts: János Balázs, Damian Le Bas, Mara Oláh, Tamás Péli und Ceija Stojka. Im Dialog mit ihren Arbeiten standen Beiträge von zeitgenössischen Künstler:innen wie der bereits genannte Daniel Baker, aber auch Selma Selman, Małgorzata Mirga-Tas, Sead Kazanxhiu und Robert Gabris.⁵ Ihre Werke thematisieren unter dem «Roma»-Begriff verschiedenste Lebensrealitäten und Subjektivitäten.

Dieser Artikel widmet sich dem Beitrag des RomaMoMA zur documenta fifteen mit dem Analysekonzept der Intersektionalität, verstanden als Zusammenspiel heterogener Differenzkategorien, die in ihrer Überschneidung gemeinsam ein den spezifischen Machtverhältnissen ausgesetztes Subjekt konstruieren.⁶ Untersucht wird, wie solche unterschiedlich geprägten Identitäten innerhalb von und zwischen exemplarischen Werken künstlerisch verhandelt wurden, auf welche Art und Weise Intersektionalität als kuratorischer Ansatz zum Tragen kam und schließlich im Hinblick auf die Rezeption, inwiefern – nach meinen Erfahrungen als Kunstvermittlerin – die Ausstellung als «Kontaktzone» Möglichkeiten für transkulturelle Bildung entfaltete.

Künstlerische Identitätsverhandlungen

Identitätsmarker signalisieren die Zugehörigkeit von Personen zu sozialen, kulturellen, ethnischen oder religiösen Gruppen. Sie äußern sich unter anderem in Sprache, Kleidung und kulturellen Praktiken und werden bewusst selbstbezogen verwendet oder auch von außen auferlegt.⁷ So sind sie abhängig von Stereotypen und gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Durch Repräsentation, nicht zuletzt auch künstlerische, wird kulturelle Identität (re-)produziert.⁸ Die Konsolidierung einer (ästhetisch artikulierten) kollektiven Identität erhöht zwar deren Sichtbarkeit, birgt aber zugleich Risiken der Homogenisierung und Ausgrenzung. Diese gegensätzlichen Effekte bezeichnet Johanna Schaffer als «Ambivalenzen der Sichtbarkeit».⁹ Auch die Ausstellung *One Day We Shall Celebrate Again* sah sich mit diesem Dilemma konfrontiert, da die visuelle Repräsentation von Sinti:zze und Rom:nja von verÄndernden Fremdzuschreibungen dominiert wurde und wird. Anhand exemplarischer Werkbesprechungen soll zunächst der künstlerische Umgang mit Identitätsmarkern in der Ausstellung nachvollzogen werden.

Viele der ausgestellten Arbeiten zeigten Darstellungen vergeschlechtlichter Körper und betonten auf diese Weise bereits motivisch die Intersektion von Gender und kultureller Identität als zentrales Sujet der Ausstellung. Das im ersten Obergeschoss des Fridericianums prominent inszenierte, großformatige Historiengemälde *Születes* (Geburt, 1983) des ungarischen Künstlers Tamás Péli fiel durch überspitzte, von Stereotypen geprägte Darstellungen menschlicher Figuren auf: Als Historiengemälde illustriert es den Schöpfungsmythos und die europäische Geschichte der Sinti:zze und Rom:nja in der Dualität von Leid und Freude, Geburt und Tod (Abb. 1). Die Charaktere verkörpern historische Persönlichkeiten, Berufsstände und mythologische Figuren. Im Mittelpunkt befindet sich Kali, die Schutzpatronin der Rom:nja, die ihren neugeborenen Sohn emporhebt.¹⁰ So ambivalent wie das Sujet des Gemäldes kann auch die Darstellungsweise der Figuren betrachtet werden: Weiblich gelesene Gestalten in körperbetonten, transluzenten Kleidern symbolisieren hier Freizügigkeit, verführerische Weiblichkeit und Fruchtbarkeit. Diese Merkmale – Fremdzuschreibungen, die eine angebliche geschlechtliche und sexuelle Divergenz



1 Tamás Péli, *Birth (Születés)*, 1983, Öl auf Faserplatten, 460 × 910 cm, Installationsansicht, documenta fifteen, Kassel, Fridericianum

der Rom:nja von einer mehrheitsgesellschaftlichen Norm markieren – finden sich im Kunst- und literarischen Kanon Europas und werden in *Születes* reproduziert.¹¹ Während dort die Divergenz in der Regel als Faktor für VerÄnderung und Abwertung der Sinti:zze und Rom:nja eingesetzt wird, versucht die Narration des Gemäldes bei der documenta fifteen diesen Merkmalen eine positive Konnotation zu verleihen, indem Tanz, Sexualität und vor allem Fruchtbarkeit für die Resilienz der Rom:nja herangezogen werden. Dennoch repräsentieren die Figuren im Gemälde eine einzige, ebenfalls stark normierte Vorstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie sexueller Orientierung auf der Grundlage einer biologistischen Geschlechter-einteilung.

Eine bewusste Auseinandersetzung mit den Intersektionen von Geschlecht und ethnokultureller Identität sowie deren visuellen Repräsentationsmustern findet sich wiederum in den Textilcollagen *Out of Egypt I–V* (2021) von Małgorzata Mirga-Tas (Abb. 2). Präsentiert in der gegenübergelegenen Rotunde, können sie als Antwort auf *Születes* interpretiert werden. Die fünf Großformate sind überwiegend nach Radierungen aus der Serie *La Vie des Égyptiens / Les Bohémiens* (1622) des französischen Grafikers Jacques Callot komponiert. Diese zählen zu den frühesten Fremddarstellungen nomadischer Rom:nja in Europa und trugen zur Verbreitung negativer Stereotype bei.¹² In einem feministischen Re-telling blendet Mirga-Tas einige Darstellungen aus – die Geburt eines Kindes, den Überfall auf einen Bauernhof – und fokussiert auf das Zusammenleben weiblich gelesener Figuren und Kinder. Sie zeigt Szenen alltäglicher Tätigkeiten wie Kochen und Wäschewaschen, greift aber ebenso Darstellungen von gemeinsamen Mahlzeiten und Reisen auf. Motivisch verweist sie damit auf das Thema gemeinschaftlicher Sorgearbeit und überführt



2 Małgorzata Mirga-Tas, *Out of Egypt*, 2021, Textil und Mixed Media, je ca. 200 × 200 cm / 200 × 300 cm, Installationsansicht, documenta fifteen, Kassel, Fridericianum

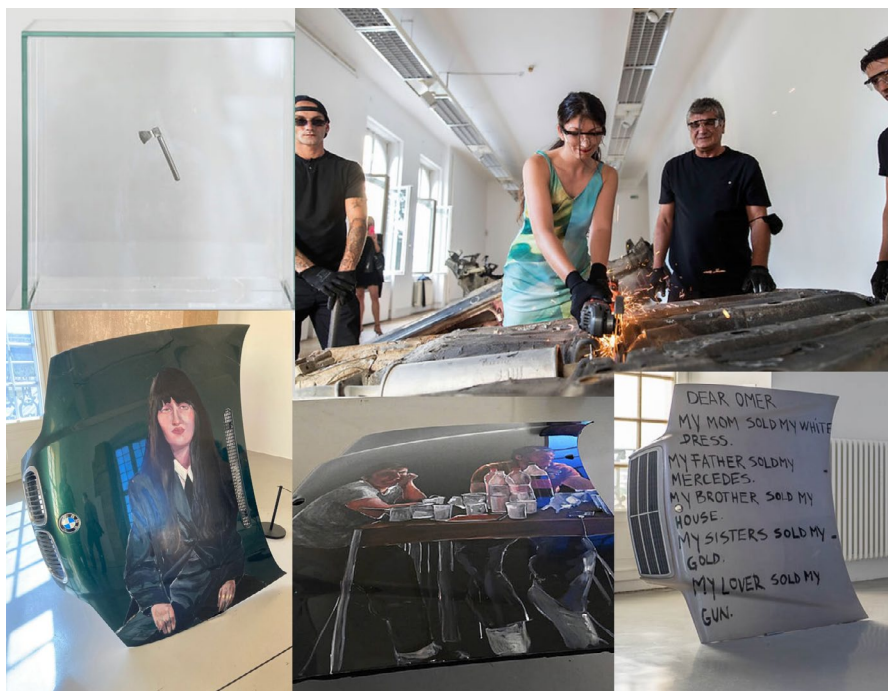
dies auch in ihre künstlerischen Verfahren. In einer Patchwork-Technik vernäht sie gebrauchte Textilien und verknüpft dies nicht nur auf einer repräsentativen Ebene mit dem Anliegen transkultureller Verflechtungen europäischer Rom:nja zu – so jedenfalls die Hoffnung – einer solidarischen Schwesternschaft, sondern performt dies auf materialer wie produktionsästhetischer Ebene.¹³ Indem Małgorzata Mirga-Tas die historischen Radierungen Callots zur Vorlage nimmt und aus ihrer eigenen Identität als polnische Romni heraus überarbeitet, fordert sie einen Platz für Rom:nja und deren Geschichte in der hegemonialen europäischen Kunstgeschichte ein. Rückwirkend liegt darin ihr Anspruch, den Rom:nja aus Callots Werken ihre Würde zurückzugeben und die Rom:nja-Community von stereotypisierenden Darstellungen in der Kunst zu befreien.¹⁴

Mit ihren formalen wie ikonografischen Bezügen auf die Gadge-Kunstgeschichte schreiben Pélis wie Mirga-Tas' Arbeiten auch Rom:nja-Kunst-/Geschichte(n) in diese ein.¹⁵ In *Out of Egypt* verschiebt Mirga-Tas den Fokus jedoch auf doppelt marginalisierte Personen. Die weiblichen Figuren treten – im Gegensatz zu *Születes* – überwiegend unabhängig von männlichen auf und werden zwar in der tradierten Rolle der Sorgenden, aber nicht über körperliche Merkmale als Fruchtbarkeitsinstanzen inszeniert. Gerade durch ihre ambivalenten Interpretationsmöglichkeiten befragt Mirga-Tas den künstlerischen Umgang mit vergeschlechtlichten Fremddarstellungen im Kanon der europäischen Kunstgeschichte. Material und Technik in ihrem Documenta-Beitrag verweisen auf traditionell weiblich konnotierte Haus- und Handarbeit, die sie sich in Anlehnung an die feministische Kunst der 1970er Jahre aneignete. Dass ihre künstlerische Position jedoch von der Theorie des

Romani-Feminismus beeinflusst ist, geht aus dem Begleitmaterial zur Ausstellung nicht hervor.¹⁶ Und auch aus einer queer-feministischen Perspektive lässt sich durchaus eine Lesart erkennen, die Weiblichkeit der Romni essenzialisiert und das nomadische Leben romantisiert.

Ein anderer Entwurf von Weiblichkeit, der sich stellenweise ebenso auf Darstellungstraditionen der europäischen Kunst bezieht, ist bei Selma Selman zu finden. Im obersten Stock des Zwehrenturms gelegen und nur über eine schmale Treppe zu erreichen, waren ihre Werke ausgestellt: *Platinum*, eine Videodokumentation der gleichnamigen Performance und eine kleine silberfarbene Axt in einer Vitrine, sowie *Paintings on Metal* (2021/22), zwei figurative Porträts und ein Gedicht auf Autoteilen (Abb. 3). Die Beiträge gehen aus der performativen Verhandlung von Gender im Kontext der kulturellen und sozioökonomischen Herkunft der Künstlerin hervor.

Autos, Schrottkarosserien sowie Recyclingprozesse in der Metallverarbeitung – das Gewerbe von Selmans Vater – sind zentrale Gegenstände ihrer Arbeit.¹⁷ Im Video ist zu sehen, wie sie mit männlichen Familienmitgliedern Autos bearbeitet, um aus den Katalysatoren Edelmetall zu extrahieren. Dabei trägt die Künstlerin ein langes, blaugrünes Kleid sowie roten Lippenstift, nimmt jedoch keine passive Rolle ein, sondern leitet den Arbeitsprozess, bedient Axt und Handkreissäge. Sie bricht mit Stereotypen der Romni als Femme fatale oder Hausfrau, indem sie sich als arbeitende und gleichzeitig konventionell attraktive Frau inszeniert.¹⁸ Im Rahmen ihrer Performance eignet sich Selman auf diese Weise eine Tätigkeit an, die ihr außerhalb



3 Von links oben nach rechts unten: Selma Selman, *Platinum*, 2021/22, Platin, ca. 5 × 2 cm; *Platinum*, 2021/22, Videostill, 11'38"; *Paintings on Metal*, 2021, Farbe und Autoteile, je ca. 150 × 130 cm, Installationsansicht bzw. Videodokumentation/Performance, documenta fifteen, Kassel, Fridericianum

des künstlerischen Kontextes aufgrund gesellschaftlicher Normen möglicherweise verwehrt geblieben wäre. Aus dem bei der Performance gewonnenen Platin fertigte Selman schließlich jene filigrane Axt an, die dann im Fridericianum in einer Vitrine ausgestellt war. Die so inszenierte Musealisierung verweist nicht nur auf einen materiellen Aufwertungsprozess der Ressourcen, sondern verleiht zugleich der Tätigkeit von Selmans Familie eine symbolische Aufladung – vom Schrotthandel hin zum Urban Mining.¹⁹

Für die drei *Paintings on Metal* greift Selma Selman wiederum auf Motorhauben zurück und schließt damit an Arbeiten der Künstlerin Judy Chicago an, die bereits in den 1960er Jahren in der kalifornischen Autotuning-Szene recherchiert und in aufdringlichen Lackfarben Muster auf Motorhauben gemalt hat.²⁰ Selman geht hier jedoch stärker figurativ vor und porträtiert sich auf einer tannengrünen Haube in einem Kniestück im Sitzen als selbstsichere Businessfrau im schwarzen Anzug. Dem stellt sie auf einer schwarzglänzend lackierten Motorhaube ein Genreporträt zweier Männer gegenüber, die in Alltagskleidung an einem mit Flaschen und Gläsern übersäten Tisch sitzen. Im Rückgriff auf traditionelle Porträtgattungen thematisiert Selman die Diskrepanz zwischen ihrer aktuellen Lebensrealität als Künstlerin und den sozioökonomischen Verhältnissen, aus denen sie stammt. Diese Konfliktlage greift sie im dritten *Painting* auf; in schwarzen Großbuchstaben ist hier auf einer silberfarbenen Motorhaube zu lesen: «DEAR OMER / MY MOM SOLD MY WHITE DRESS / MY FATHER SOLD MY MERCEDES / MY BROTHER SOLD MY HOUSE / MY SISTERS SOLD MY GOLD / MY LOVER SOLD MY GUN». Das lyrische Ich teilt der fiktiven Figur Omer mit, dass ihm durch Familienmitglieder Besitztümer, gesellschaftliche Statussymbole und die Pistole – Symbol für Handlungsmacht und Wehrhaftigkeit – geraubt wurden. Im Zusammenspiel der ausgestellten Werke antwortet Selman auf das stereotype Bild einer Romni, indem sie mit diesbezüglich etablierten Annahmen bricht. Im Gegensatz zu Mirga-Tas' positiver Besetzung traditionell weiblicher Tätigkeiten und Pélis positiven Darstellungen heterosexueller Partnerschaften, die beide sinnbildlich für eine größere Gruppe von Rom:nja stehen sollen, beschäftigt sich Selman mit ihrer eigenen Identität, unterläuft tradierte Geschlechterrollen im Kontext ihrer Familie und kritisiert patriarchale Strukturen.

Robert Gabris wiederum befasste sich in der Rauminstallation *ERROR. ROMA CORPOREALITY AND THEIR NON-BINARY SPACES* (2021) konkret mit der (Un-)Sichtbarkeit mehrfach marginalisierter Personen und ihrer Repräsentation in Kulturinstitutionen (Abb. 4).²¹ Auf transluzente Stoffbahnen sind Porträts gedruckt, die Nahaufnahmen sich berührender Menschen zeigen. Gesichter sind nicht zu erkennen, der Fokus liegt auf vertrauten, intimen Berührungen. Die Stoffbahnen hingen von der Decke in einem abgelegenen Raum des Fridericianums im ersten Obergeschoss und waren unterschiedlich ausgerichtet, sodass sie sich teilweise gegenseitig überdeckten und von der Türschwelle aus nicht vollständig einsehbar waren. Die Türöffnung war mit einem weißen Stoffband abgesperrt, auf dem in Rot gestickt auf Slowakisch stand: «Mach einen Schritt zurück, dass wir* einen Schritt vorwärts machen können». ²² Auf diese Weise sollten die Betrachter:innen erfahren, wie sie als Außenstehende auf eine ihnen nicht zugängliche Gemeinschaft schauen. In der Mitte des Raumes hing eine Stoffbahn, auf der ebenfalls gestickt auf Slowakisch und Romanes erläutert wurde: «Unsere Körperlichkeit ist ein Konzept, das die normative Architektur, die ihr auf Hass und Unterdrückung aufgebaut habt, konfrontiert und demontiert [...]. Heute melden wir* uns laut und souverän zu Wort, um das Bild der



4 Robert Gabris, *ERROR. ROMA CORPOREALITY AND THEIR NON-BINARY SPACES*, 2021, bedruckter Stoff und Garn, Rauminstallation, documenta fifteen, Kassel, Fridericianum

Roma Identität neu zu gestalten».²³ Damit formuliert Gabris die Strategie des visuellen Widerstandes, die dem Kunstwerk zugrunde liegt, auch verbal aus. Lediglich die Textebene der Arbeit verweist auf die Identität des Künstlers und der porträtierten Personen als Rom:nja. Er verunsichert so die vorurteilsbehaftete Praxis des Erkennens und Zuordnens von kultureller Zugehörigkeit, sexueller Orientierung und geschlechtlicher Identität auf Basis körperlicher Merkmale. Gabris' Adressierung eines nicht-queeren und/oder Gadge-Publikums rief die Besucher:innen direkt dazu auf, die Situiertheit ihrer Perspektiven zu reflektieren.

Kuratieren als Gegenpraxis

In zentralen Räumen des historischen Hauptausstellungsortes Fridericianum gelegen, hat *One Day We Shall Celebrate Again* ein übergeordnetes Anliegen der documenta fifteen aufgegriffen. Unter der künstlerischen Leitung des indonesischen Kollektivs ruangrupa bekundete die Schau das dezidierte Ziel, verstärkt auf Kollektivität, gegenhegemoniale Positionen sowie Relationalität zu setzen und in diesem Sinne eine Emanzipation marginalisierter Perspektiven durch kollektives und mehrstimmiges Erzählen der eigenen Geschichten anzustreben.²⁴ Im Einklang mit dieser Zielsetzung lässt sich die kuratorische Haltung hinter dem RomaMoMA-Beitrag, wie ich vorschlagen möchte, als eine Praxis des «curating back» bezeichnen. Angelehnt ist dieser Begriff an Toni Morrisons Ausdruck des «painting back», womit

die US-amerikanische Schriftstellerin die Rückgewinnung von Darstellungs- und Repräsentationsmacht durch afroamerikanische Maler:innen beschrieb.²⁵ In *One Day We Shall Celebrate Again* erhielten künstlerische Stimmen der größten europäischen marginalisierten Gruppe nicht nur prominenten Zugang zu einer der bis dato renommiertesten internationalen Großausstellungen, das Projekt wurde zudem explizit, wie die RomaMoMA-Mitarbeiterin Tímea Junghaus formulierte, als *gegenkulturelle Praxis* verstanden: «The oppression by European majorities of the Roma is most visible and evident in the visual field. Any intervention into this conflicting history and representation operates as a counterculture.»²⁶ Damit griff der Beitrag des RomaMoMA direkt in ästhetische, epistemische und politische Dimensionen der Sichtbarkeit ein.²⁷ Mit dem Ziel, in ihrer Strategie des «curating back» selbstbestimmte Repräsentation von und für Sinti:zze und Rom:nja zu generieren, sah sich die Ausstellung zugleich mit den Widersprüchlichkeiten dieses Akts des Öffentlichmachens konfrontiert – mit Ausschlüssen, Unsichtbarkeiten, Essenzialisierungen, Stereotypisierungen und der Gefahr, Fremdzuschreibungen unbeabsichtigt zu reproduzieren.²⁸ Durch eine selbstreflexive Vorgehensweise bemühte sich das kuratorische Team um einen Umgang mit der Gleichzeitigkeit dieser Konflikte. Der zentrale Raum der Ausstellung im Fridericianum, mit Pélis *Születes* an prominenter Stelle, fungierte demonstrativ als Mittel zur Erweiterung des Kanons um Sinti:zze- und Rom:nja-Kunst des 20. Jahrhunderts, im Sinne einer rückwirkenden Institutionalisierung. Darauf reagierten die Arbeiten der jüngeren Künstler:innen wie Mirga-Tas, Selman und Gabris insofern kritisch, als sie sich mit der Komplexität individueller und kollektiver Identitäten und deren Repräsentation befassten. An verschiedenen Orten im ganzen Gebäude platziert, waren sie nicht unmittelbar dem Projekt *One Day We Shall Celebrate Again* innerhalb der Großausstellung Documenta zuzuordnen und standen nicht in direktem räumlichen Bezug zueinander. Besonders Selmans und Gabris' Arbeiten waren an marginalen, schwerer zugänglichen Orten ausgestellt. Durch diese kuratorische (De-)Zentralisierung wurde «die Idee eines RomaMoMA sowohl konstruiert als auch dekonstruiert».²⁹ Darüber hinaus verweist die Anordnung der Arbeiten darauf, dass in Museen und Ausstellungen, die eine kollektive Identität repräsentieren sollen, unweigerlich bestimmte Positionen im Zentrum und andere in der Peripherie stehen. Mit dieser spezifischen Werkverteilung bestärkte RomaMoMA demnach auch einen repräsentationskritischen Standpunkt. Während die einzelnen Arbeiten, die in die kuratorische Auswahl gelangt waren, diverse Perspektiven auf individuelle wie kollektive Rom:nja-Identitäten veranschaulichten, wurde erst durch die expositorische Zusammenstellung die Auffassung einer homogenen kulturellen Identität ad absurdum geführt. Und obgleich der Begriff der Intersektionalität im Begleitmaterial nicht genannt ist, lässt sich die Konstellation der künstlerischen Arbeiten als intersektional bezeichnen, wie ich durch die vergleichende Diskussion ausgewählter Arbeiten veranschaulicht habe. Neben der Zusammenstellung der künstlerischen Positionen verstärkte somit ihre Verteilung im räumlichen Gefüge der documenta fifteen die kuratorische Geste der repräsentationskritischen (De-)Konstruktion einer homogenen kollektiven Identität.

Rezeption in der «Kontaktzone»

Im kuratorischen Statement zur Ausstellung wurde der Anspruch formuliert, dem Publikum die bisher unsichtbare Kunst der Rom:nja und Sinti:zze zu zeigen.³⁰ Damit lässt sich die Ausstellung als sozialer und diskursiver Begegnungsort verschie-

dener gesellschaftlicher Gruppen lesen – als «Kontaktzone». Das in der neueren Museumswissenschaft vieldiskutierte Konzept versteht Kontaktzonen als Räume, die von ungleichen Machtverhältnissen und Konfliktlinien durchzogen sind.³¹ Als Kunstvermittlerin bei der documenta fifteen habe ich erlebt, wie sich dies auch in der Rezeption der RomaMoMA-Beiträge durch die überwiegend der Mehrheitsgesellschaft zugehörigen Besucher:innen niedergeschlagen hat.³² Darin spiegeln sich die ambivalenten Effekte des expositorischen Öffentlichwerdens: Die Impulse der Selbstermächtigung über visuelle Darstellungskonventionen, der Affirmation von intersektionalen Identitäten und deren Präsentmachen im visuellen Feld reproduzierten bei Besucher:innen zum Teil differenzsetzende und stereotype Annahmen. Das asymmetrische Machtverhältnis zwischen Ausgestellten und Betrachtenden äußerte sich in abwertenden Kommentaren einiger Besucher:innen, ausgelöst durch Identitätsmarker, die Vorurteile zu bestätigen schienen. Insbesondere die Werke von Péli und Mirga-Tas waren davon betroffen, da sie tradierte Rollenzuweisungen zum Teil affirmieren. Hier zeigte sich: Sichtbarkeit macht zugleich verletzlich und hat nicht automatisch mehr gesellschaftliche Akzeptanz zur Folge.³³

Ausstellungen als Kontaktzonen können jedoch auch alternative Perspektiven hervorbringen, «ohne [...] die Asymmetrien von Ressourcen und gesellschaftlicher Macht zu überspielen».³⁴ Thomas Sieber plädiert mit Bezug auf Nora Sternfeld für ein Politisieren und Pädagogisieren der Kontaktzone, das Konflikte mitdenkt und den Austausch zwischen verschiedenen Standpunkten als Bildungsprozess betrachtet.³⁵ Eine kritische Reflexion der vielfältigen Standpunkte, Repräsentationsmodi und Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen und politischen Anliegen anzustoßen, war die eigenverantwortete Aufgabe der Kunstvermittler:innen. In Ausstellungsrundgängen habe ich auf das kuratorische Konzept hingewiesen und konnte Reflexionen von Sehgewohnheiten und Denkmustern sowie Diskussionen um Repräsentationsstrategien und deren Verstrickungen anregen.³⁶

Am Beispiel der RomaMoMA-Mitwirkung an der documenta fifteen lässt sich zeigen, dass sich Identität intersektional konstituiert, also ein Produkt der zusammenwirkenden Mehrfachdiskriminierung ist, der Rom:nja gesellschaftlich ausgesetzt sind. Durch die Auswahl motivisch und materiell bedeutungsträchtiger Arbeiten, deren Zusammenstellung und räumliche Verortung, sowie durch die Kunstvermittlung verstärkt, wurden in der Ausstellung *One Day We Shall Celebrate Again* Möglichkeiten und Bedingungen des «curating back» und «Ambivalenzen der Sichtbarkeit» repräsentationskritisch reflektiert. Die zusammengestellte Vielfalt von sich jeweils unterschiedlich konstituierenden Identitäten, wie sie in und zwischen den Werken verhandelt wurden, verweist darauf, dass Vorstellungen einer homogenen ethno-kulturellen Kollektividentität verkürzt sind. Dass die Ausstellung als «Kontaktzone» zur Mehrheitsgesellschaft eben diese Erkenntnis zur Diskussion stellte, bildet den entscheidenden Beitrag des RomaMoMA zur documenta fifteen. Die Ausstellung erfüllte die übergeordneten Ziele des Projekts RomaMoMA: Sie erreichte die Inklusion der Kunst der Sinti:zze und Rom:nja in eine bedeutende Großausstellung, ein wertschätzendes Vermitteln ihrer Kultur und Geschichte(n) und ein kollektives Reflektieren darüber, unter welchen Prämissen eben dies geschehen kann.

- 1 VerÄnderung oder Othering bezeichnet den Prozess, bei dem ein «Wir» gegenüber einem «Anderen» konstruiert wird. Die Konstruktion von Subjekten und ihren gruppenspezifischen Zuschreibungen basiert auf Differenzlinien wie Alter, Geschlecht, Sexualität, Religion, Klasse, Nationalität, Kultur und Hautfarbe und geht mit normativen Bewertungen einher. Vgl. Tim Wolfgarten: Othering bzw. VerÄnderung, o. D., https://www.inklusion-lexikon.de/Othering-VerÄnderung_Wolfgarten.pdf, Zugriff am 13.05.2025.
- 2 Vgl. Katalin Németh/Zsófia Bihari: A Roma Museum – The Promise of a Discursive Space, and a Source of Knowledge, o. D., https://eriac.org/a-roma-museum-the-promise-of-a-discursive-space-and-a-source-of-knowledge/#_ednref3, Zugriff am 13.05.2025.
- 3 Vgl. What is RomaMoMA?, o. D., <https://eriac.org/what-is-romamoma/>, Zugriff am 13.05.2025; Join RomaMoMA to Fight Institutional Racism, o. D., <https://eriac.org/join-romamoma-to-fight-institutional-racism/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 4 Vgl. OFF-Biennale Budapest: One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 5 Selmans Werk wird seit einigen Jahren von bedeutenden Institutionen gewürdigt; Mirga-Tas bespielte im Jahr 2022 den polnischen Pavillon bei der Biennale di Venezia. Vgl. Burcu Doğramacı: Das imaginierte Museum. Burcu Doğramacı über «One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA» auf der «documenta fifteen», in: Texte zur Kunst, 17.10.2022, <https://www.textezurkunst.de/de/articles/burcu-dogramaci-documenta-das-imaginierte-museum/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 6 Kimberlé Crenshaw: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, in: University of Chicago Legal Forum, 1989, Nr. 1, S. 139–167.
- 7 Vgl. Ethnizität, ethnische Identität, o. D., <https://kulturglossar.de/html/e-begriffe.html?#ethnizitaet>, Zugriff am 13.05.2025.
- 8 Vgl. Stuart Hall: Cultural Identity and Diaspora, in: Susan Manning/Andrew Taylor (Hg.): Transatlantic Literacy Studies. A Reader, Edinburgh 2007, S. 131–138.
- 9 Vgl. Johanna Schaffer: Ambivalenzen der Sichtbarkeit, Bielefeld 2008, S. 52–54.
- 10 Vgl. OFF-Biennale Budapest: Tamás Péli, *Birth* (Geburt), One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 11 Vgl. Hans-Richard Brittnacher: Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Z[*]-Bildes in Literatur und Kunst, Göttingen 2012, S. 94–100.
- 12 Vgl. Barbara Rommé: Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ausst.-Kat., Karlsruhe 1995, S. 5–6.
- 13 Vgl. Joanna Warsza: Małgorzata Mirga-Tas, o. D., <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/artist/malgorzata-mirga-tas/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 14 Vgl. ebd.
- 15 Gadje ist der Romanes-Begriff für alle Nicht-Sinti:zze und -Rom:nja. Vgl. Romane Thana, Lexikon, o. D., <http://www.romane-thana.at/glossar.php#gadje>, Zugriff am 13.05.2025.
- 16 Vgl. Joanna Warsza: The Stitches Remain Visible. On the Work of Małgorzata Mirga-Tas, in: Dies./Woyziech Szymanski (Hg.): Małgorzata Mirga-Tas. Re-enchanting the World, Ausst.-Kat. Venedig, Polnischer Pavillon, Warschau 2022, S. 85–99, hier S. 97–98.
- 17 Vgl. OFF-Biennale Budapest: Selma Selman, *Paintings on Metal / Platinum*, One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 18 Vgl. Jasmina Tumbas: The Complicated Position of Ethnic Roma in Art and Culture Today, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 86, Nr. 1, 09.03.2023, S. 2–14, hier S. 4.
- 19 Vgl. OFF-Biennale Budapest 2022 (wie Anm. 17).
- 20 Auf die Queerness, die diesem Finish Fetish in Kaliforniens Subkultur zugrunde liegt, verwies Kathrin Rottmann: Finish Fetish: Judy Chicago in LA, in: Antje Krause-Wahl/Änne Söll/Petra Löffler (Hg.): Materials, Practices and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture, New York 2021, S. 219–235.
- 21 Vgl. OFF-Biennale Budapest 2022 (wie Anm. 17).
- 22 Vgl. OFF-Biennale Budapest: Robert Gabris, *ERROR. ROMA CORPOREALITY AND THEIR NON-BINARY SPACES*, One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 23 Robert Gabris: Manifesto, One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 24 Vgl. Beatrice von Bismarck: Mit der «documenta fifteen» lernen, in: Texte zur Kunst, 19.12.2022, <https://www.textezurkunst.de/de/articles/beatrice-von-bismarck-mit-der-documenta-fifteen-lernen/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 25 Toni Morrison: Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination, The William E. Massey Sr. Lectures in the History of American Civilization, Cambridge 1992, S. 125.
- 26 Tímea Junghaus: Argument for a Roma Transnational Museum, o. D., <https://eriac.org/argument-for-a-roma-transnational-museum/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 27 Zu diesen Begriffen und ihrer Theorie siehe Schaffer 2008 (wie Anm. 9), S. 83–85.
- 28 Vgl. ebd., S. 51–70.
- 29 Krzysztof Kościuczuk: OFF-Biennale Budapest, in: ruangrupa und Künstlerisches Team (Hg.): documenta fifteen Handbuch, Berlin 2022, S. 159.

- 30** Vgl. OFF-Biennale Budapest 2022 (wie Anm. 4).
31 Vgl. Thomas Sieber: Erkundungen in der Kontaktzone. Zur konstitutiven Konflikthaftigkeit von Museen und Ausstellungsinstitutionen, in: Sönke Gau/Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.): Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum, Bielefeld 2024, S. 59–71, hier S. 61–63.
32 Die Einschätzung, dass die Mehrheit der Besucher:innen Gadge und Teil der Mehrheitsgesellschaft waren, entspricht nicht nur meinen Erfahrungen als Kunstvermittlerin, sondern geht auch aus der Besucher:innenbefragung hervor. Vgl. Joanna Ozga/Gerd-Michael Hellstern (Hg.): documenta fifteen Evaluation. Repräsentative Ergebnisse, Fulda/Kassel 2023, S. 6–10.

- 33** Vgl. Schaffer 2008 (wie Anm. 9), S. 51.
34 Joachim Baur: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: Ders. (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 15–48, hier S. 41–42.
35 Vgl. Sieber 2024 (wie Anm. 31), S. 66–67.
36 Zu meinen Erfahrungen mit Kunstvermittlung als interkulturelle Bildung mit Konfliktpotenzial siehe Shirin Graf: Konfliktvolle Konversationen. Kunstvermittlung als politische Bildung, in: Ayse Gülec/Gila Kolb (Hg.): SFKP Art Education Research, Nr. 2, 2023, <https://sfkp.ch/artikel/theydontknow>, Zugriff am 13.05.2025.

Bildnachweise

- 1** Foto: documenta fifteen, Nicolas Wefers (beschnitten), https://artterritory.com/en/visual_arts/topical_qa/26496-a_matchmaker_for_dots_of_art/, Zugriff am 02.05.2025.
2 Foto: Frank Sperling, <https://www.artpapers.org/a-movement-of-the-earth-against-the-world/>, Zugriff am 02.05.2025.
3 (Collage, Bildnachweise von links oben nach rechts unten) Foto: Website Selma Selman (beschnitten), <https://www.selmanselma.com/?lightbox=dataItem-l1x5wyhc2>, Zugriff am 02.05.2025; Foto: Website Selma Selman, <https://www.selman-selma.com/?lightbox=dataItem-l1x5wyhb>, Zugriff

- am 02.05.2025; Foto: Thomas Carlberg, <https://documenta15blog.wordpress.com/page/2/>, Zugriff am 02.05.2025; Foto: Haupt & Binder, Universes in Universe, <https://universes.art/de/documenta/2022/fridericianum/selma-selman>, Zugriff am 02.05.2025; Foto: Unbekannte:r Urheber:in (beschnitten), <https://www.sirenen-und-heuler.de/documenta-15-kassel-2022/>, Zugriff am 02.05.2025.
4 Foto: documenta fifteen, Nicolas Wefers, <https://franzmagazine.com/2024/09/30/this-space-is-too-small-for-our-bodies-robert-gabris-queere-korper>, Zugriff am 02.05.2025.