

Wie können Museen dazu beitragen, rassistische Ideologien zu dekonstruieren und marginalisierten Positionen mehr Raum zu geben? Diese Frage, die in den vergangenen Jahren vermehrt auch im deutschsprachigen Raum Aufmerksamkeit erhalten hat, ist alles andere als neu. Gerade die USA kennen eine längere Geschichte der antirassistischen Institutionskritik. So formierte sich etwa Ende der 1960er Jahre in New York die Black Emergency Cultural Coalition als Reaktion auf die systematische Ausgrenzung Schwarzer Künstler:innen und Kurator:innen in Museen und Galerien. Auslöser war unter anderem die Ausstellung *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968*, die vom Metropolitan Museum of Art veranstaltet wurde. Ein Kernpunkt der Auseinandersetzung war die kontroverse Entscheidung des Museums, die Kulturgeschichte der vorwiegend Schwarzen Community in Harlem ausschließlich in Form von großformatigen, ethnografisch anmutenden Fotografien zu dokumentieren, und keine in Harlem lebenden Künstler:innen zu involvieren.¹ Ebenfalls in den 1960er Jahren entstanden Initiativen wie die Guerrilla Art Action Group, die das Museum of Modern Art in New York dazu aufforderte, bis zum Ende des Vietnamkriegs zu schließen sowie Kunstwerke im Wert von einer Million Dollar zu verkaufen und den Erlös an arme Bevölkerungsteile zu geben.² Etwa zeitgleich stellte wiederum die Art Workers' Coalition eine Reihe an Forderungen, die unter anderem darauf abzielten, Museen als aufgeschlossene, demokratische Räume neu zu denken und Sammlungsbestände als kulturelles Erbe zu begreifen, das allen Menschen gehöre. Spezifisch verlangten sie mehr Zugänglichkeit in Form von freiem Zutritt und längeren Öffnungszeiten sowie Programme, die auf die Bedürfnisse und Interessen der Schwarzen, puerto-ricanischen und anderen Gemeinschaften eingehen würden, wobei Künstler:innen besagter Communities auch Leitungspositionen übernehmen sollten.³

Auf diesen Druck hin machten Institutionen in den unmittelbar folgenden Jahren einige Zugeständnisse und zeigten sich gewillt, insbesondere in Form von Ausstellungen mehr Wert auf Diversität zu legen. Allerdings konnten diese Initiativen keine nachhaltige Wirkung erzielen, wie ein Plakat der Guerrilla Girls aus dem Jahr 1986 zeigt, das lakonisch festhält: «Nur vier kommerzielle Galerien in New York zeigen Werke von Schwarzen Frauen. Nur eine davon zeigt mehr als eine» (Abb. 1). Ab den 1990er Jahren begannen Museen in den USA und anderen westlichen Ländern, ihre Ausstellungs- und Sammlungspolitiken wieder vermehrt zu überdenken, nicht zuletzt angetrieben durch intervenierende Praktiken institutionskritischer Künstler:innen wie Fred Wilson, die auf die historischen Wurzeln struktureller Ausschlüsse innerhalb der Kunstwelt aufmerksam machten. Auf Einladung des

**ONLY 4 COMMERCIAL
GALLERIES IN N.Y. SHOW
BLACK WOMEN.***

**ONLY 1 SHOWS MORE
THAN 1.****

*Cavin-Morris, Condeso/Lawler, Bernice Steinbaum, Shreiber/Cutler

**Cavin-Morris

Source: Art in America Annual 1986-7

Box 1056 Cooper St. NY, NY 10276 **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

1 Guerrilla Girls, *Only 4 Commercial Galleries in NY Show Black Women*, 1986, Poster, kommerzielle Offsetlithografie, 43.3 × 56.1 cm. © Guerrilla Girls

zeitgenössischen Museen in Baltimore richtete Wilson mit *Mining the Museum* (1992–93) eine Ausstellung mit den Beständen der Maryland Historical Society ein, die unter anderem eiserne Fesseln ehemaliger versklavter Personen neben prunkvollen Silberkrügen und Kelchen präsentierte.⁴ Wilson machte damit den Zusammenhang zwischen Sklaverei, Kolonialismus, Kapitalismus und musealen Sammlungen auf eindringliche Weise deutlich; zugleich adressierte er die Politik der Sichtbarkeit in Museen und Archiven.

Postkoloniale Diskurse fanden nach Ende des Kalten Krieges zunehmend Eingang in die Kunst und führten dazu, dass Museen sich verstärkt mit ihrer kolonialen Vergangenheit auseinandersetzen. Ausstellungen richteten den Blick auf den globalen Süden oder befassten sich mit Künstler:innen aus der Diaspora. Sie verhandelten – nicht immer erfolgreich – das Verhältnis von Europa zu seinen ehemaligen Kolonien in einer nach wie vor imperialistisch strukturierten, globalisierten Welt. Diese Prozesse sind jedoch langwierig und werden von vielen als unbefriedigend und ungenügend wahrgenommen.⁵

Im Zuge der Black-Lives-Matter-Bewegung und der anhaltenden Proteste als Reaktion auf die brutalen Ermordungen von Trayvon Martin, Breonna Taylor, George Floyd und unzähligen weiteren Schwarzen Menschen durch die Polizei wurde die Rolle von Museen und kulturellen Institutionen in den vergangenen Jahren wieder stärker infrage gestellt. Insbesondere wird bemängelt, dass Museen nicht genug unternehmen, um strukturellen Formen der Diskriminierung entgegenzuwirken. Seitdem haben einige Institutionen Schritte hin zu antirassistischen Strategien unternommen.

2020 kündigten unter anderem das Metropolitan Museum in New York und die Tate London neue Richtlinien an, die zu mehr Diversität und einer sogenannten «Race Equality» beitragen sollen.⁶ In Österreich veröffentlichten die Bundesmuseen und die Österreichische Nationalbibliothek ein Leitbild zur Frage von Diversität, das sich unter anderem für die Chancengleichheit im Rekrutierungsprozess einsetzt.⁷ Einige Häuser haben sich für eine Neupräsentation ihrer Sammlungen entschieden. Die Kunsthalle Bremen beispielsweise unternimmt durch Kontextualisierungen den Versuch, auf ihre Sammlungsbestände neu zu blicken, so etwa mit einem Videokommentar der Soziologin und Künstlerin Natasha A. Kelly, der sich mit Milli befasst, dem Schwarzen Modell, das auf einigen Werken von Ernst Ludwig Kirchner zu sehen ist. Die Kunsthalle hat zudem bei anderen Werken sogenannte Gegenreden als Kommentare zu den Bildlegenden hinzugefügt. Diese sollen dazu anregen, kritische Perspektiven einzunehmen, so etwa in Bezug auf heteronormative Familienkonstellationen in der Malerei. Andere Häuser haben sich zu einem Umdenken ihrer Einkaufspolitik entschieden. Der Dokumentarfilm *White Balls on Walls* (Regie: Sarah Vos, 2022) zeigt auf bisweilen amüsante, aber ebenso schmerzliche Weise den zähen Prozess, den das Stedelijk Museum in Amsterdam bei seinen Bestrebungen durchmacht, mehr Vielfalt zu erreichen. Als die Dreharbeiten 2019 begannen, stammten 90 Prozent der Werke in der Sammlung von *weißen Männern*.

Auch in der Schweiz sind in den letzten Jahren einige Bemühungen sichtbar geworden, über strukturelle Diskriminierung und Ausschlüsse in Kunstinstitutionen nachzudenken. Das Aargauer Kunsthhaus in Aarau griff die Thematik Rassismus und Kunst mit der Gruppenausstellung *Stranger in the Village. Rassismus im Spiegel von James Baldwin* (2023–2024) auf. Und das Kunstmuseum Basel hat in den letzten Jahren vermehrt Ausstellungen Schwarzer Künstler:innen präsentiert, darunter Kara Walker (2021) und Carrie Mae Weems (2023–2024) sowie die Gruppenausstellung *When We See Us. Hundert Jahre panafrikanische figurative Malerei* (2024). Aber reichen Ausstellungen aus, um Rassismus zu bekämpfen? Inwiefern haben sich die Strukturen selbst gewandelt? Und wie nachhaltig sind die Initiativen, die wir heute sehen? Was ist schon erreicht und wo besteht dringend Bedarf für Veränderungen? Mit einem Fokus auf den deutschsprachigen Raum stehen diese Fragen im Zentrum des folgenden Gesprächs mit Tasnim Baghdadi, Eric Otieno Sumba und Marilyn Umurungi.

Charlotte Matter: Im Juni 2020 adressierte die Gruppe «Black Artists and Cultural Workers in Switzerland» einen offenen Brief an Kulturinstitutionen, Museen, Kunsträume, Galerien und Offspaces in der Schweiz. Der Brief fragte, wie jene Einrichtungen gegen strukturellen Rassismus vorzugehen gedachten, jenseits der Symbolpolitik von schwarzen Quadraten, die sie am #BlackOutTuesday in den sozialen Medien posteten.⁸ Von den 76 angeschriebenen Institutionen nahmen nur drei öffentlich Stellung zum Brief; ein Großteil antwortete gar nicht. Das Migros Museum für Gegenwartskunst gehörte zu den wenigen Institutionen, die auf den Brief reagierten – allerdings erst auf den zweiten, der genau ein Jahr später veröffentlicht wurde. Tasnim, Du gehörst zur kollektiven Leitung des Museums. Kannst Du uns erzählen, was dieser Brief bei Euch ausgelöst hat und welche Prozesse daraus hervorgegangen sind?

Tasnim Baghdadi: Als der erste Brief kam, gab es Überlegungen, darauf zu antworten. Dazu kam es aber aus unterschiedlichen Gründen nicht. Damals hat unter anderem die COVID-19-Pandemie vieles auf den Kopf gestellt. 2021 folgte der zweite

Brief, ich war gerade neu am Museum. Uns war klar, dass wir uns diesen Fragen nicht entziehen können, aber zugleich standen wir ganz am Anfang. Zum ersten Mal waren wir damit konfrontiert, als Institution eine antirassistische Haltung zu entwickeln. Bevor ich nach Zürich kam, hatte ich mehrere aktivistische Kampagnen zum Thema Alltagsrassismus und insbesondere antimuslimischen Rassismus in Deutschland begleitet. Dieses aktivistische Denken habe ich mit in die Institution hineingetragen und ich glaube, das hat in diesem Moment geholfen, etwas anzustoßen. Als Team waren wir uns dann relativ schnell einig, dass wir sowohl inhaltliche als auch strukturelle Fragen angehen müssen. Wir wollten keine Symbolpolitik betreiben. Dazu gehörte, einen ehrlichen Weg zu gehen und zu versuchen zu benennen, was noch fehlt. Für mich ist das der plausiblere und klügere Weg, nämlich transparent zu sagen: Wir haben vieles noch nicht erreicht. Das erfordert einen Sprung über den eigenen Schatten und eine Form von Willen. In unseren Gesprächen ging es darum, herauszufinden, was für uns die ersten Schritte sein könnten. Und so haben wir als Antwort drei Punkte formuliert, die Perspektiven geben sollten – nicht nur denen, die uns angeschrieben hatten, sondern auch uns selbst.⁹ Wir sind als Museum Teil der Direktion Gesellschaft und Kultur des Migros Genossenschafts-Bundes. Diese besteht aus weiteren Projekten, die im Bereich Kultur sowie zu sozialen Fragen arbeiten. Die Fragen haben natürlich andere Kolleg:innen in der Direktion ebenso beschäftigt. Daher haben wir begonnen, eine übergreifende Zusammenarbeit zu diskriminierungskritischen Fragen zu etablieren.

Matter: Wir werden zum Schluss auf Learnings und Best Practices zurückkommen. Bleiben wir aber noch kurz bei den Desiderata. Wenn Du selbstkritisch auf Eure Institution blickst: Wo siehst Du Nachholbedarf? Was muss sich noch ändern?

Baghdadi: In Bezug auf das Programm, die Ausstellungen und die Beteiligung von Künstler:innen habe ich das Gefühl, dass wir mittlerweile gut unterwegs sind, was intersektionale Ansätze angeht. Ich würde sagen, dass es vor allem zwei Bereiche gibt, an denen wir noch arbeiten müssen. Auf der strukturellen Ebene, was zum Beispiel die Diversität der Teamzusammensetzung betrifft, haben wir noch Arbeit vor uns. Das beinhaltet unterschiedliche Aspekte, darunter ganz speziell die Frage, wie viele People of Color im Team vertreten sind, und zwar auf unterschiedlichen Hierarchiestufen, um die Diversität des Programms, die nach außen gespiegelt wird, konsequent nach innen abzubilden. Ich glaube, wir sind nicht alleine mit dieser Herausforderung, da stehen viele Museen noch am Anfang. Der zweite Bereich betrifft die Sammlungspolitik. Hier müssen wir ebenfalls mehr Arbeit investieren, auch wenn sich bereits erste Veränderungen abzeichnen.

Matter: Marilyn, Du warst eine der Mitunterzeichner:innen der beiden Briefe. Aus dieser Perspektive möchte ich gerne noch einmal darauf zurückkommen. Tasnim bemerkte vorhin, dass das Migros Museum durch Euren Brief zum ersten Mal mit der Frage konfrontiert wurde, wie es sich zu strukturellem Rassismus und Mechanismen von Ein- und Ausschlüssen verhalte. Ist das nicht erstaunlich, wenn wir uns vor Augen führen, dass Gruppen wie die Black Emergency Cultural Coalition und die Art Workers' Coalition bereits in den 1960er und 1970er Jahren ganz ähnliche Forderungen stellten, wie Ihr sie in den 2020er Jahren formuliert habt? Was ist denn in diesen über fünfzig Jahren passiert? Warum hat die westliche Welt nicht zugehört, warum hat niemand auf diese Forderungen reagiert – oder

allenfalls nur in Form von kurzfristigen Initiativen und punktuellen Ausstellungen, die keine strukturellen, nachhaltigen Veränderungen nach sich zogen? Wie geht es Dir, wenn Du solche Forderungen aus den 1960er und 1970er Jahren liest und heute immer noch die gleichen Forderungen stellen musst?

Marilyn Umurangi: Das betrifft so viele Themen, sei es die Repräsentation von Frauen in Museen und in der Kunstgeschichte, sei es die Repräsentation von Schwarzen Künstler:innen ... Ich würde das unter dem Begriff der Konjunktur zusammenfassen. Soziale Bewegungen und Ereignisse führen zu einem Umbruch. Aus diesem Umschwung heraus werden Fragen und Forderungen nach strukturellen Veränderungen gestellt, und plötzlich passiert sehr viel. Aber wie Tasnim vorhin schon bemerkte, geschieht das oft bloß nach außen hin. Das war etwa in den letzten Jahren zu beobachten, mit den Reaktionen auf die Black-Lives-Matter-, aber auch auf die #MeToo-Bewegung, die beide zusammenkamen. Das Kunstmuseum Basel hat zum Beispiel Schwarze feministische Künstlerinnen wie Kara Walker (2021) und Carrie Mae Weems (2023–24) ausgestellt und aus dem südafrikanischen Museum Zeitz MOCAA eine große Ausstellung über Künstler:innen des afrikanischen Kontinents und seiner Diaspora geholt (*When We See Us*, 2024). Doch innen bleiben die Strukturen dieselben. Wer die Fäden zieht und die Programmierung macht, sei es in Kulturinstitutionen oder in Forschungsinstitutionen, da ändert sich fast nichts. So sind diese Initiativen nicht nachhaltig genug. Wir sprechen heute von der ›Dekolonisierung‹ der Museen und nutzen diesen Begriff, als wäre er in den Nullerjahren entstanden. Dabei geht er zurück auf die 1960er Jahre und auf Denker:innen wie Gayatri Chakravorty Spivak, Aimé Césaire und Frantz Fanon. Und jetzt, in den 2020er Jahren, wird postkoloniale Theorie auseinandergenommen, als wäre sie ein neuer Forschungszweig, als gäbe es grundsätzlich zu diskutieren, wie ›wissenschaftlich‹ und objektiv dieser Zweig ist. Deine Frage war, wie es mir damit geht. Ich weiß es nicht. Ich finde es einfach bedenklich, dass wir offenbar das Rad ständig neu erfinden müssen. Es scheint, als würden wir immer wieder aufs Neue die Notwendigkeit erkennen, gewisse Gruppen zu integrieren – mal ganz abgesehen davon, dass der Begriff der Inklusion so problematisch ist –, während die Ausschlussmechanismen immer die gleichen bleiben, weil die Personen, die diese Ausschlüsse definieren, ebenfalls die gleichen bleiben.

Matter: Die Kritik am Begriff der Inklusion hat ja viel mit der Frage von Disziplinen zu tun, die Grenzen und Ausschlussmechanismen überhaupt erst definieren, sowie mit deren Entstehungsgeschichte. Ich denke da spezifisch an die Geschichte der Kunstgeschichte, die offensichtlich mit der Geschichte des Kolonialismus verbunden ist und nicht davon losgelöst gedacht werden kann. Die Krux an Inklusion ist ja, dass sie das inhärente Machtgefälle nicht hinterfragt, das in die Logik dieses Wortes eingeschrieben ist. Inklusion lässt die übergeordneten Probleme unangetastet, die überhaupt erst zum Ausschluss gewisser Menschen, Praktiken und Themen geführt haben. Solche Dynamiken lassen sich beobachten, wenn Museen oder die Kunstgeschichte Künstler:innen of Color einbinden, nur um sie in den Kanon der *weißen* Institution zu inkludieren, anstatt den Kanon selbst zu befragen und die Geschichte anders zu erzählen. Otieno, Du bist Redakteur für Publikationspraktiken am Haus der Kulturen der Welt in Berlin, einer Institution, die sich als pluridisziplinär versteht. Inwiefern trägt die kritische Befragung von Disziplinen und deren zunehmende Auflösung dazu bei, sich von Begriffen wie Inklusion zu verabschieden?



2 Yinka Ilori, *Reflection in Numbers*, 2024, Pavillon im Rahmen von *Shaped to the Measure of the People's Songs*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin. Foto: Hannes Wiedemann / HKW

Eric Otieno Sumba: Interdisziplinarität, insbesondere das Zusammenspiel von Forschung und Ausstellungsmachen, war schon in der Vergangenheit ein wichtiger Bestandteil des HKW. Mit Beginn der neuen Leitung unter Bonaventure Soh Bejeng Ndikung kam es aber zu einer Neuausrichtung. Diese Durchlässigkeit sollte nicht mehr nur kognitiv nachvollziehbar, sondern konkret erfahrbar sein. Das HKW liegt mitten in Berlin und doch irgendwie weit weg. Wir sind zehn Minuten zu Fuß vom Hauptbahnhof entfernt, aber es ist nicht so einfach, dorthin zu kommen. Es ist ein langer Fußweg und ein großes Haus. Deswegen freuen wir uns, wenn Leute kommen, und wir wollen, dass sie viel Zeit im Haus verbringen und möglichst niederschwellig einen Anknüpfungspunkt finden. Das kann ein Liegekissen sein oder ein Taco-Wagen vor dem Haus. Aus kuratorischer Sicht geht es nicht um die Frage, was ist meine Disziplin und was mache ich damit, sondern was für eine Erfahrungswelt biete ich einer Person, die in dieses Haus kommt. Wir haben uns mit dem Haus auseinandergesetzt und versucht, mit der brutalistischen Betonarchitektur des ehemaligen Kongresszentrums zu arbeiten und dort zu intervenieren, wo wir konnten. Wir haben neue Farben an die Wände gebracht. Im Garten entsteht jedes Jahr ein neuer Pavillon (Abb. 2). Und wir versuchen, die Sinnlichkeit dessen, was wir machen, in den Mittelpunkt zu stellen. Noch bevor eine Person überhaupt den Titel einer Ausstellung liest, sollte sie etwas gespürt haben – Verwunderung vielleicht, oder Wut. Sie schaut sich diesen Pavillon im Garten an und denkt, was soll das? Gefällt es mir, gefällt es mir nicht? Es geht darum, erst einmal auf einer affektiven Ebene ein Engagement zu erreichen, das dann jemanden hineinzieht. Und wenn die Person drinnen ist, kann sie sich die Ausstellung anschauen, muss aber nicht. Wir sind ein Haus mit offenen Türen, es ist ein öffentliches Gebäude – das nehmen wir ernst. Wir nehmen auch die Welt oder die Welten sehr ernst. Was ist die Welt, was sind die Welten, und was kann «welten» als Verb bedeuten, also der aktive Prozess des Weltmachens, des



3 Ausstellungsansicht *Kolonial. Globale Verflechtungen der Schweiz*, Landesmuseum Zürich, 2024–25.
Foto: Schweizerisches Nationalmuseum

Weltschaffens? Wir haben gerade ein Projekt, das heißt «Heimaten». Darin beschäftigen wir uns mit dem Prozess des «Heimatens» und überlassen es nicht der Rechten, diesen Begriff komplett für sich zu vereinnahmen, wie es derzeit in Deutschland schon fast geschehen ist.

Matter: Ich möchte diesen Gedanken von Welten und Heimaten gerne aufgreifen und an Marilyn weiterspielen, indem ich Dich nun zu Deiner Rolle als Co-Kuratorin der Ausstellung *Kolonial. Globale Verflechtungen der Schweiz* im Landesmuseum Zürich befrage (Abb. 3). Wir haben in der Schweiz das erstaunlich resistente Phänomen, dass weite Teile der Bevölkerung glauben, die Schweiz habe kein Rassismusproblem. Diverse Studien widerlegen das; zudem haben Forschungsarbeiten die vielfältigen kolonialen Verstrickungen der Schweiz beleuchtet, die bis heute nachwirken.¹⁰ Dennoch gehen viele Leute noch immer davon aus, die Schweiz habe mit dem Kolonialismus nichts zu tun. Mit der Ausstellung am Landesmuseum habt Ihr versucht, dem entgegenzutreten. Was waren für Dich als Kuratorin die wichtigsten Anliegen? Und wie blickst Du auf die Ausstellung zurück? Was ist mehr oder weniger gelungen?

Umurungi: Nun, wir waren ein Team von vier Leuten, und es ist im Landesmuseum eigentlich nicht üblich, dass so viele Leute gemeinsam eine Ausstellung konzipieren. In der Regel arbeitet eine kuratierende Person an einer Ausstellung, bekommt eine:n wissenschaftliche:n Mitarbeiter:in an die Seite gestellt und hat dafür ein bis anderthalb Jahre Zeit. Für die Kolonialismus-Ausstellung wurde das Thema jedoch bereits zwei Jahre zuvor gewählt. Ausschlaggebend waren verschiedene Forschungsarbeiten, sowie eine Interpellation der Politikerin Samira Marti, um die Schweizer Rolle in Sklaverei und Kolonialismus zu untersuchen.¹¹ Es wurde entschieden, dass das Schweizerische Nationalmuseum eine kulturhistorische Ausstellung zur Schweiz im

Imperialismus realisieren und dafür einen wissenschaftlichen Beirat einsetzen sollte. Gewöhnlich sind die Ausstellungen des Landesmuseums vor allem kulturhistorisch ausgerichtet. Beim Thema Kolonialismus wurde aber schnell klar, dass es nicht nur aus einer geschichtswissenschaftlichen Perspektive erzählt werden kann. Damit sind wir schon beim ersten Punkt. Es wurde beispielsweise kritisiert, dass der Beirat nicht so transdisziplinär besetzt war, wie er hätte sein können. Wissenschaftliche Disziplinen wie die Soziologie, Anthropologie, Politikwissenschaft und Gender Studies waren vertreten, vorwiegend aber die Geschichtswissenschaften. Insbesondere wurden Historiker:innen einbezogen, die schon länger zur Schweizer Geschichte forschen, was auch der Fokus der Ausstellung war. Aber es wurden leider keine Forscher:innen aus dem Globalen Süden involviert, die zum Beispiel Schweizer Verflechtungen aus einer post- und dekolonialen Perspektive untersuchen. Andere Disziplinen wie die Kunst- und Musikwissenschaften waren ebenfalls nicht vertreten, was wir aber durch die Mitwirkungen von Künstler:innen in der Ausstellung wieder ausgleichen konnten. Letztlich wurde entschieden, dass vier Personen die Ausstellung kuratieren: Zwei Historikerinnen, ein Sozialanthropologe und ich, die African Studies studiert hat. Als ich zum Projekt stieß, gab es bereits ein vorläufiges Grobkonzept mit Themenvorschlägen und der erwähnte Beirat war schon zusammengestellt. An mich wurde zum Beispiel die Frage herangetragen: Wie binden wir betroffene Communities ein? Damit standen wir direkt vor einer der größten Herausforderungen. Wie können wir von «Betroffenen-Communities» sprechen in einem Land, das von sich denkt, es habe nichts mit Kolonialismus zu tun gehabt? Wer sind also die Gemeinschaften, die von einem Phänomen betroffen sind, das die Gesellschaft nicht einmal als sozial prägend anerkennt? Das Rijksmuseum in Amsterdam hat beispielsweise für eine Ausstellung mit dem Titel *Slavery* eng mit Gemeinschaften aus ehemaligen Kolonien gearbeitet. Wir haben uns letztlich entschieden, mit Gruppen zu arbeiten, die sich in der Schweiz bereits zu diesen Themen geäußert haben, also antirassistische und dekoloniale Netzwerke sowie Aktivist:innen, Journalist:innen, die sich in den letzten zwanzig, fünfundzwanzig Jahren mit diesem Thema auseinandergesetzt haben, und politische Akteur:innen. Das war dann sozusagen die Community, mit der wir arbeiteten, aber nicht auf einer Betroffenheitsebene, sodass immer die Frage nach der Repräsentanz von kolonialgeschichtlicher Betroffenheit darüber schwebte. Um noch einmal auf die Frage zurückzukommen, was haben wir gut gemacht und was wir hätten besser machen können: Ich glaube, auf beides habe ich fast die gleiche Antwort. Was wir aus meiner Sicht gut gemacht haben, war die Erkenntnis, dass wir eine multiperspektivische Ausstellung brauchen. Wir haben uns gefragt: Sind wir überhaupt in der Lage, verschiedene Perspektiven darzustellen? Ist die vermeintliche Diversität unseres Teams aus verschiedenen Disziplinen multiperspektivisch genug – oder sind wir am Ende doch alle gleich sozialisiert, akademisch ausgebildet, aus der Schweizer Mittelschicht, und so weiter? Wo bleibt die Vielfalt, abgesehen von kulturellen Hintergründen? Reicht das? Sich also bewusst zu machen, dass es eine Multiperspektive braucht, das haben wir gut gemacht. Aber das nicht einlösen zu können, weil wir vielleicht doch nicht weit genug gegangen sind, das haben wir wiederum nicht gut gemacht. Am Ende mussten wir eine Ausstellung produzieren, die sich an wissenschaftliche und museale Konventionen hält. Wir erzählten Geschichte anhand von Objekten und Befunden, die wir in Archiven gefunden haben, anhand von Geschichten, die schon erzählt worden sind. Wir hätten ja eine Ausstellung konzipieren können, in der – im Sinne von Saidiya Hartmans «Critical Fabulation» –

fiktive Geschichten entwickelt werden, die sich mit dem beschäftigen, was gerade *nicht* in den Archiven überliefert ist.¹² Aber das hätte nicht in die Museologie des Landesmuseums gepasst.

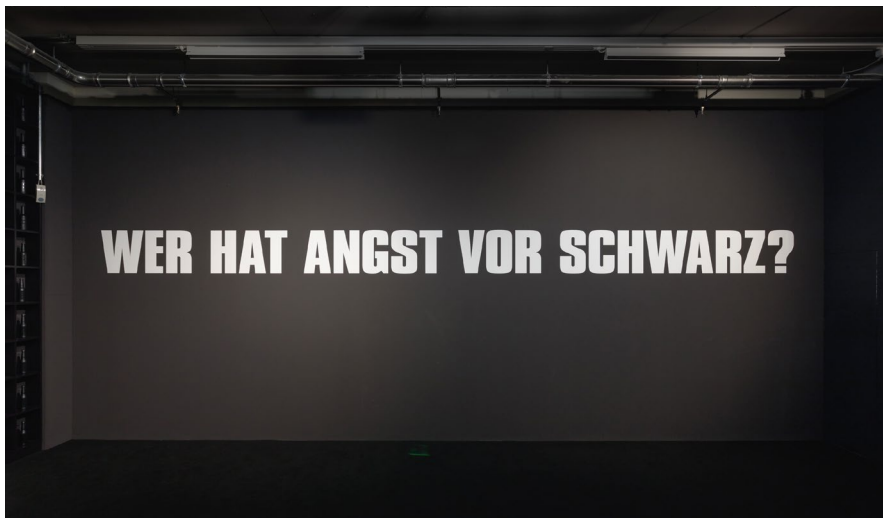
Matter: Ihr seid an die Grenzen der Institution gestoßen.

Umurungi: Ja, es geht um dieses Verständnis, ein Objekt oder ein Dokument erzählt eine Geschichte und nur darin finde ich Fakten über ein Ereignis. Dabei kann auch ein Sklav:innenlied eine Geschichte erzählen, und das ist genauso ein historisches Dokument. Oder ein Quilt – da gibt es in den African American Studies sehr schöne Arbeiten zu der Frage, was diese gewebten Decken erzählen und wie sie als historische Quellen verstanden werden können. Die Bedeutung solcher Quellen sowie der Oral History wird zum Beispiel in Bezug auf die Schweizer Kolonialgeschichte noch nicht ausreichend reflektiert. Wenn es uns gelänge, das zu ändern, würden wir vielleicht in einem Schweizer Volkslied nicht nur ›urschweizerische‹ Identitäten erkennen, sondern möglicherweise auch die Präsenz von Schwarzen oder nichteuropäischen Menschen. Solche Spuren würden zeigen, dass die Geschichte komplexer oder widersprüchlicher ist, als wir es gerne hätten.

Matter: Hier gesellt sich zur Frage der Disziplinen noch die zentrale Bedeutung von Methoden hinzu. Institutionen regulieren als kontrollierende Instanzen, welche Methoden sie zulassen. Sie operieren aus einer aufrechterhaltenden (und daher konservativen) Logik heraus, indem sie reproduzieren statt hinterfragen. In emanzipatorischen Kämpfen gibt es oft unterschiedliche Auffassungen darüber, ob bestehende Institutionen reformiert oder ganz abgeschafft gehören. Ihr seid alle drei in unterschiedlichen Funktionen für Institutionen tätig. Wie geht Ihr damit um, dass viele Institutionen aus einer kolonialen Logik des Sammelns, Kategorisierens und Ausstellens heraus entstanden sind? Welche Möglichkeiten gibt es, innerhalb von Institutionen kritisch und antirassistisch zu arbeiten?

Umurungi: Ich denke, dass es diese Möglichkeit gäbe, wenn mehr solidarische Wissensvermittlung stattfinden würde. Wenn nicht jedes Museum oder Archiv das Gefühl hätte, die beste und wichtigste Ausstellung zu machen – sei es über Kolonialismus, Rassismus oder Black Figuration, nur um die Themen einiger jüngerer Ausstellungen in der Schweiz zu nennen –, als hätte es so etwas noch nie gegeben. Würden Institutionen solidarischer vorgehen und sich dafür interessieren, wie es andere machen, könnten alle von diesem Wissensaustausch profitieren. Wir kennen diese Art der Vernetzung aus dem Aktivismus. Viele Institutionen machen das aber nicht, weil sie unter anderem unter zeitlichem sowie ökonomischem Druck stehen und Eintritte mit ›innovativen‹ Ideen und Konzepten generieren müssen. Das führt zu einer Abgrenzungslogik statt zu einem verbindenden Denken. Ich glaube, wir könnten viel erreichen, wenn sich Museen nicht als Einzelkämpfer:innen verstehen würden.

Baghdadi: Dem kann ich nur zustimmen. Solange in Museen bestimmte Werte wie kommerzieller Erfolg, Konkurrenzdenken oder rein quantitativ bemessene Besucher:innenzahlen fokussiert und andere Werte wie Fürsorge oder Gemeinschaftsbildung nicht dazugezählt werden, wird es schwierig sein, nachhaltige Diversitätsarbeit zu betreiben. Mit ein Grund, warum ich selbst Teil einer Institution werden wollte, war die Idee, langfristig in den Strukturen einzugreifen und dadurch Mitspracherecht für andere zu generieren. Es geht darum, sich den Raum zu nehmen, weil diese Räume Macht reproduzieren und über Ressourcen verfügen. Die Teilhabe an



4 Emeka Ogbob, *Sufferhead Original (Frankfurt edition)*, 2018, Ausstellungsansicht *Weil ich nun mal hier lebe*, MUSEUM^{MMK} FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt am Main, 2018–19. © Emeka Ogbob, Foto: Axel Schneider, Frankfurt am Main

diesen Ressourcen verändert die Realität dieser Institutionen maßgeblich. Es ist ein Prozess, der langsam erkämpft wird und notwendig ist, weil so viel Deutungshoheit und Macht in den Institutionen steckt.

Sumba: Ich möchte ein Beispiel anführen, um diesen langsamen Wandel der Institutionen zumindest für Deutschland etwas zu kontextualisieren. Der Zoo Berlin hat Besucher:innenzahlen, von denen viele Berliner Museen nur träumen können. Ein Post vom Zoo Berlin bekommt in den sozialen Medien schnell zehntausend Likes. Der Eintritt dort ist relativ teuer. Aber der Zoo ist immer rappellvoll. Der Zoo hat sich als Institution seit über hundert Jahren nur wenig verändert. Ein Zoo kann heute unbehelligt asiatische Tempel nachbauen, ohne eine Feuilletondebatte oder eine Kulturkrise loszutreten. Im Vergleich dazu ist das Tempo des Wandels in vielen Museen nicht haltbar. Innerhalb von zehn Jahren haben wir Debatten geführt und sind teilweise wieder da, wo wir vorher waren, weil die Debatten einfach so schnell, zyklisch und durcheinander passieren. Vor der Pandemie, circa 2019, wurden noch starke Ausstellungen zum Thema Rassismus und Rassifizierung in Deutschland gemacht, etwa *Weil ich nun mal hier lebe* am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt (Abb. 4). Mit der Pandemie vollzog sich aber eine zunächst schleichende, jedoch zunehmend offensichtliche Diskreditierung von allem, was mit Postcolonial Studies, Critical Race Theory, Gender Studies oder Intersektionalität zu tun hatte. Dennoch ist in den letzten zehn Jahren sehr viel passiert. Der Wandel ist einfach extrem schnell und ich glaube, im Kulturbereich erkennen wir das manchmal nicht. Diese Debatten kommen ja von irgendwoher, und zwar nicht vom Museum. Es gibt Leute außerhalb der Institution, die diese Arbeit schon lange machen. Wenn wir uns vernetzen, dann können wir von anderen lernen und mehr Verständnis dafür gewinnen, wie wir als Institutionen im Verhältnis dazu stehen, um das gesellschaftlich einzuordnen.

Matter: Abschließend würde mich interessieren, welche Modelle der musealen Praxis aus Eurer Sicht besonders wirksam im Sinne antirassistischer Strategien

sind. Möglicherweise sind es Modelle, die es noch nicht gibt, die Ihr Euch aber wünschen würdet. Wir haben über die Frage von Disziplinen gesprochen und über das Bedürfnis, rigide Strukturen aufzubrechen und vielleicht neue Formen der Institutionen zu denken. Bereits jetzt zeichnet sich ab, dass sich das Interesse der breiten Öffentlichkeit – und damit auch vieler Museen – langsam wieder von antirassistischen Anliegen abwendet. Der weltweit zunehmende Rechtspopulismus führt dazu, dass Forderungen nach Diversität und sozialer Gerechtigkeit als ›Wokeness‹ abgetan, wenn nicht gar als illegal eingestuft werden. Was passiert nach der von Marilyn beschriebenen Konjunktur? Welche Praktiken – seien es konkrete Beispiele oder wilde Fantasien – stellen eine gewisse Nachhaltigkeit in Aussicht, damit in fünfzig Jahren nicht wieder die gleichen Forderungen gestellt werden müssen? Anders gefragt: Was ist Euer Plädoyer für die Zukunft?

Sumba: Um daran anzuknüpfen, was Marilyn und Tasnim bereits gesagt haben: Ich glaube, jede Ausstellung erfordert eine Neuerfindung der Methoden. Das ist natürlich anstrengend, weil Institutionen intrinsisch darauf ausgerichtet sind, schablonenhaft zu agieren. Es gibt Konventionen, wie Ausstellungen gemacht werden, mit normierten Abläufen, Verantwortlichkeiten und Timelines. Aber gewisse Ausstellungen passen nicht in dieses Schema. Manche Ausstellungen brauchen sechs Monate, andere zehn Jahre. Wenn man das ernst nimmt, dann kann man darüber nachdenken, was eine Ausstellung braucht und diesen Bedürfnissen Raum geben – damit die Ausstellung das werden kann, was sie werden soll. Ein Beispiel, das ich geben kann, war die Ausstellung *Echos der Bruderländer*, die 2024 im Haus der Kulturen der Welt stattfand (Abb. 5). Das HKW hat keine eigene Sammlung und dadurch die Freiheit, anders als ein Museum mit Objekten zu agieren. Bei dieser



5 Ausstellungsansicht *Echos der Bruderländer*. Was ist der Preis der Erinnerung und wie hoch sind die Kosten der Amnesie? Oder: Visionen und Illusionen antiimperialistischer Solidarität, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 2024. Foto: Hannes Wiedemann / HKW

Ausstellung wurden bei der Auswahl der Objekte sehr früh Leute involviert, die seit Jahren mit der Community arbeiten, also mit Menschen, die zwischen 1949 und 1990 aus Ländern wie Algerien, Angola, Chile, Guinea-Bissau, Kuba, Mosambik, Syrien und vor allem Vietnam in die DDR migrierten. Beteiligt waren etwa Personen wie Filmemacher:in und freie:r Kurator:in Sarnt Utamachote. Es war zentral, dass Personen mit nachhaltigen Bezügen zu diesen Menschen die Auswahl an Archivmaterial kuratieren, dass die Institution also nicht extraktiv vorgeht und sich für eine Ausstellung bereichert, sondern dass diese Arbeit und der Bezug zur Community danach weitergehen. In der Umsetzung hat dann nicht alles so geklappt, wie wir uns das vorgestellt hatten, wir konnten zum Beispiel nicht alle Objekte zusammenbringen. Aber das Ergebnis war insofern interessant, als die Geschichte der sogenannten Bruderländer in Deutschland als abgeschlossen galt. Wir haben uns an diese Geschichte herangewagt und durch diesen gemeinschaftlichen Ansatz eine neue Perspektive auf eine eigentlich alte, vermeintlich abgeschlossene Geschichte eröffnet, die für uns ebenso überraschend war. Diese Überraschungsmomente im Entstehungsprozess waren sehr wichtig. Wenn das beim Ausstellungsmachen nicht mehr passiert, wenn alles nach Plan läuft und irgendwie so glatt und einfach ist, dann machst Du doch etwas falsch.

Baghdadi: Ich habe kein Best-Practice-Beispiel im klassischen Sinne, aber in meinem Kopf rattert es dauernd um diese Fragen herum. Ich habe viel aus der Ausstellung *An der Schwelle des Museums* gelernt, die 2024 am Migros Museum für Gegenwartskunst stattgefunden hat (Abb. 6). Es ging dabei um Zugänglichkeit und um die Frage, wie Schwellen abgebaut werden können. Was bedeuten für Menschen solche Grenzen, ins Museum einzutreten und Teil davon zu werden? Es war ein anstrengendes, schmerzhaftes Projekt. Denn es war viel mehr als bloß eine Ausstellung. Wenn eine Institution anfängt, über diese Fragen konsequent nachzudenken, muss sie sich auch den Herausforderungen stellen, die damit einhergehen. Es kann passieren, dass eine Institution beginnt, diesen Weg zu gehen, nur um zu realisieren, dass sie noch nicht bereit ist. Da gilt es also, alles durchzudenken. Die Ausstellung war ein Versuch, mit dem Ansatz der Socially Engaged Art zu arbeiten; es ging um Menschen, die zusammenfinden und über das Machen ins Sprechen kommen, über die Schwelle treten und in diesem Prozess viele strukturelle Fragen stellen. An dem Punkt beginnt der schmerzhafteste Prozess. Es fängt schon beim Konzept an – was ist eigentlich ein Museum? Die Menschen, die sich in so einem Projekt involvieren und engagieren, werden sich natürlich auch kritisch äußern. Und das muss man wollen. Für mich sind drei Learnings daraus resultiert. Das Erste ist, wenn man sich als Museum mit antirassistischen Haltungen und intersektionalen Themen befasst, dann muss man diese Fragen zu einem Teil der eigenen DNA machen, also auf strategischer, organisationsbildender Ebene umsetzen. Antirassistische Arbeit muss auf dieser Ebene ansetzen, damit sie durch alle Bereiche durchsickert, statt bloß auf der Schauseite der Institution zu bleiben. Das heißt zum Beispiel, dass man Awareness lebt und als Institution verinnerlicht – nicht nur ein Konzept entwirft, das dann einmal an einer Veranstaltung Anwendung findet. Das Zweite ist, den Menschen den Raum zu geben, den sie sich nehmen möchten. Wenn man etwa Leute einlädt, ihnen dann die Agency gibt, sich so zu verhalten, wie sie es möchten, und das richtige Setting dafür zur Verfügung stellt. Wenn Räume geschaffen werden, in denen Agency ermöglicht wird und Menschen entscheiden können, ich möchte jetzt zum Beispiel nicht zu diesem Thema sprechen, weil ich dafür markiert werde, sondern ich möchte zu einem



6 Ausstellungsansicht *An der Schwelle des Museums*, Jeanne van Heeswijk, Sophie Mak-Schram und Kollaborateur:innen, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 2024–25. Foto: Studio Stucky

anderen Thema sprechen – da fängt für mich etwas Interessantes an. Dann können Menschen beginnen, sich in diesen Räumen wohlfühlen. Das Dritte schließlich ist die strategisch-politische Vernetzung mit anderen Institutionen. Wir können uns nicht langfristig leisten, in den eigenen Kokons zu bleiben. Wir müssen stärker nach außen treten und gemeinsam überlegen, wie wir gegen rechte und antidemokratische Dynamiken eine geschlossene Haltung einnehmen können.

Umurungi: Ganz vieles von dem, was Tasnim genannt hat, sehe ich genauso. Die Frage lud dazu ein, fantasieren zu dürfen, und ich würde mir wünschen, dass wir Ausstellungen machen können, die nicht aufgeräumt sind, sondern sich «messy» anfühlen – und zwar nicht nur so aussehen, weil sich das gut verkaufen lässt. Ich wünsche mir Ausstellungen, die keine fertigen Geschichten erzählen müssen, die widersprüchlich sein dürfen und Unbehagen auslösen können, die eine gewisse Komplexität vom Menschsein und Menschbleiben abbilden, und nicht derart fertig verpackt sein müssen, dass sie sich auf dem Kunstmarkt oder in den Geschichtsbüchern gut verkaufen lassen. Was im Moment meiner Meinung nach noch zu wenig passiert – und das sage ich ganz bewusst auch in Bezug auf die *Kolonial* Ausstellung – ist, dass Ausstellungen nicht bloß Erkenntnisse bringen, sondern ebenso Momente des Caring und Healing. Deswegen finde ich so interessant zu hören, wie Otieno die Herangehensweise des HKW beschreibt. Wie schaffen wir Räume, die nicht nach der Logik von Wissen als Macht operieren? Räume, die nicht in erster Linie den Anspruch haben, zu informieren, sondern das Gefühl vermitteln können: «Ich sehe Dich und ich Sorge mich um Dich»?

Dieses Gespräch ist eine überarbeitete Version des Round Table, das im Rahmen der von CARAH organisierten Vortragsreihe «To Mend and to Mind: Antirassistische Praktiken in der Kunstgeschichte» am 21. November 2024 beim Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich stattgefunden hat.

- 1 Zur Geschichte und Nachwirkung der Proteste rund um die Ausstellung, siehe Bridget R. Cooks: *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind* (1969), in: *American Studies* 48, 2007, Nr. 1, S. 5–39, <https://www.jstor.org/stable/40644000>. Für eine gezielte Analyse des Projekts, seiner Fallstricke und Kritikpunkte aus der Sekundärliteratur siehe Susan Cahan: *Mounting Frustration: The Art Museum in the Age of Black Power*, Durham 2016.
- 2 Die politischen Aktionen von GAAG sind in Form von Fotografien, Manifesten, Briefen und Pressemitteilungen dokumentiert in Jon Hendricks/Jean Toche/Poppy Johnson (Hg.): *GAAG, The Guerrilla Art Action Group, 1969–1976. A Selection*, New York 1978.
- 3 Lucy R. Lippard: *The Art Workers' Coalition. Not a History*, in: *Studio International* 180, 1970, Nr. 927, S. 171–172.
- 4 Lisa G. Corrigan (Hg.): *Mining the Museum. An Installation by Fred Wilson*, Ausst.-Kat., Baltimore, The Contemporary/The Maryland Historical Society, New York 1994.
- 5 Eine Studie zeigte 2019 etwa auf, dass 85 Prozent der in großen US-amerikanischen Museen ausgestellten Künstler:innen weiß und 87 Prozent männlich sind. Chad M. Topaz/Bernhard Klingenberg/Daniel Turek/Brianna Heggeseth/Pamela E. Harris/Julie C. Blackwood/C. Ondine Chavoya/Steven Nelson/Kevin M. Murphy: *Diversity of Artists in Major U. S. Museums*, in: *PLOS ONE* 14, 2019, Nr. 3, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0212852>.
- 6 Sarah Cascone: *In Response to Growing Pressure From Within, the Metropolitan Museum of Art Has Released an Institutionwide Equity and Diversity Plan*, in: *Artnet News*, 07.07.2020, <https://news.artnet.com/art-world/met-racism-allegations-1892614>, Zugriff am 14.05.2025; Tate London: *Our Commitment to Race Equality*, www.tate.org.uk/about-us/our-commitment-race-equality, Zugriff am 14.05.2025.
- 7 *Managing Diversity*. Leitbild zu Diversität für die Bundesmuseen und die Österreichische Nationalbibliothek als Arbeitgeber:innen, verfügbar unter www.mumok.at/diversity-strategie, Zugriff am 14.05.2025.
- 8 *Black Artists and Cultural Workers in Switzerland: Offener Brief*, 09.06.2020, An die Kunsthäuser in der Schweiz, 9.06.2021, <https://blackartistsin-switzerland.noblogs.org>, Zugriff am 05.05.2025.
- 9 Migros Museum für Gegenwartskunst: *An die Verfasser*innen/Initiator*innen/Mitunterzeichner*innen des zweiten offenen Briefes vom 9. Juni 2021*, <https://migrosmuseum.ch/an-die-verfasserinnen-initiator-innen-mitunterzeichner-innen-des-zweiten-offenen-briefes-vom-9-juni-2021>, Zugriff am 13.05.2025.
- 10 Siehe unter anderem Patricia Purtschert/Harald Fischer-Tiné (Hg.): *Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins*, London 2015; *Widerspruch* 37, 2018, Nr. 72, Sonderheft *Postkoloniale Verstrickungen der globalen Schweiz*, <https://widerspruch.ch/heft/72>, Zugriff am 13.05.2025; Leonie Mugglin/Denise Efonayi/Didier Ruedin/Gianni D'Amato: *Grundlagenstudie zu strukturellem Rassismus in der Schweiz*, Neuchâtel 2022, <https://libra.unine.ch/handle/123456789/31654>, Zugriff am 13.05.2025; Jovita dos Santos Pinto/Pamela Ohene-Nyako/Mélanie-Evely Pétrémont/Anne Lavanchy/Barbara Lüthi/Patricia Purtschert/Damir Skenderovic (Hg.): *Un/doing Race. Rassifizierung in der Schweiz*, Zürich 2022, <http://doi.org/10.33058/seismo.30819>; Fachstelle für Rassismusbekämpfung FRB: *Rassismus in der Schweiz. Zahlen, Fakten, Handlungsbedarf*, Bern 2024, <https://www.frb.admin.ch/de/rassismus-in-zahlen>, Zugriff am 13.05.2025. Weitere Literaturangaben finden sich zudem in Bouda Etemad/Fabio Rossinelli: *Kolonialismus*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 18.09.2024, übersetzt aus dem Französischen, <https://hls-dhss.ch/de/articles/026457/2024-09-18>, Zugriff am 13.05.2025.
- 11 Schweizer Parlament, *Interpellation 21.3153*, eingereicht von Samira Marti am 15.03.2021, <https://www.parlament.ch/de/ratsbetrieb/suche-curia-vista/geschaef?AffairId=20213153>, Zugriff am 05.06.2025.
- 12 Saidiya Hartman: *Venus in Two Acts*, in: *Small Axe* 12, 2008, Nr. 2, S. 1–14, <https://doi.org/10.1215/-12-2-1>.