

Als im Oktober 2007 das Pariser Einwanderungsmuseum *Cité nationale de l'histoire de l'immigration* (CNHI) feierlich eröffnet wurde, war der damalige französische Staatspräsident Nicola Sarkozy nicht zugegen. Erst sieben Jahre später, am 15. Dezember 2014, würdigte der amtierende Staatspräsident François Hollande das Museum durch seine Anwesenheit. Hollandes Rede im zentralen Festsaal des Gebäudes wurde von der französischen Presse als geschickter Schachzug gegen die Migrationspolitik seines Amtsvorgängers gedeutet.¹

Kernstück der CNHI ist eine multimediale Dauerausstellung, die zweihundert Jahre Einwanderungsgeschichte nach Frankreich als nationales Erfolgsmodell vermittelt. Entwickelt wurde die Ausstellung aus der interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen einer historischen, einer kunsthistorischen und einer ethnologischen Abteilung. Ergänzt wird sie daher durch eine stetig wachsende Sammlung zeitgenössischer künstlerischer Arbeiten und historischer Dokumente. Seit dem Frühjahr 2014 präsentiert sich die überarbeitete Dauerausstellung zudem mit der *Galerie des dons*, einer ‚Gabengalerie‘, in der das Museum gespendete Alltagsgegenstände



1 Palais de la porte Dorée, Paris.

«mit Migrationsgeschichte» präsentiert und archiviert. Die Grundstruktur des Ausstellungsdesigns, eine Kombination aus in unterschiedlichen Medienformaten zur Verfügung gestellten Dokumenten, zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten und einer übergeordneten historisch-thematischen Narration, ist seit 2007 weitgehend unverändert.² Der Fokus liegt insgesamt auf dem durch die *immigrants* geleisteten kulturellen und gesellschaftlichen Beitrag.³ Architektonisch eingerahmt wird dieser multiperspektivische Ansatz durch das historische Bildprogramm des Gebäudes in dem das Museum untergebracht ist: Das Palais de la porte Dorée wurde für die Internationale Kolonialausstellung von 1931 als einziges permanentes Gebäude errichtet (Abb. 1).⁴ Neben einem zentralen Festsaal beherbergt es die mit *Art déco* Möbeln und Wandmalereien opulent dekorierten Salons des Direktors der Kolonialausstellung Maréchal Hubert Lyautey und des damaligen Kolonialministers Paul Reynaud. Die Außenfassade ist durch ein umlaufendes Fassadenrelief aufwändig gestaltet. Leitmotiv des Bildprogramms, sowohl Außen als auch Innen, ist die allegorische Darstellung der wohlthätigen Kolonialmacht, der die EinwohnerInnen der überseeischen Besitzungen in einem durch Handel und Warenzirkulation geprägten Kontext demütig ihre Arbeitskraft spenden.

Im Folgenden werde ich am Beispiel des Pariser Einwanderungsmuseums nach den Effekten der Musealisierung von Migration beziehungsweise nach den visuellen Strategien staatlicher Repräsentation von MigrantInnen fragen. Mein Beitrag verortet sich im Kontext der auch in Deutschland virulenten Debatte um die Musealisierung von Migration und schließt an die Frage nach Sinn und Zweck staatlicher Migrationsmuseen an.⁵

Meine These lautet, dass die museale Sichtbarmachung von Zuwanderung – und damit die Anerkennung des gesellschaftlichen Beitrags von MigrantInnen – um den Preis der Verleugnung kolonialrassistisch geprägter Strukturen und Blickregime erfolgt. Auffällig ist die Ausblendung einer kritischen Perspektive auf die französische Kolonialgeschichte und auf die Rahmung der Ausstellung durch ebendiese.

Zur Verdeutlichung meiner These möchte ich insbesondere auf zwei Aspekte eingehen: Erstens auf die spezifische Funktion zeitgenössischer Kunst, die innerhalb des Ausstellungsdisplays eingesetzt wird, um gesellschaftspolitische Konfliktfelder der französischen Migrationsgeschichte inhaltlich zu besetzen. Also Themen, die die geglättete Erzählung eines auf Chancengleichheit basierenden, friedlichen Zusammenlebens in der Einwanderungsgesellschaft stören könnten. Das heißt, eine kritische Reflexion kontrovers diskutierter Themenfelder erfolgt primär über den ästhetischen Zugang anhand künstlerischer Positionen, während die übergeordnete, auf Leuchtischen vermittelte Migrationsgeschichte heterogene Sichtweisen vermeidet. Diese Gewichtung wirft die Frage nach dem Stellenwert auf, der künstlerischen Arbeiten im Kontext der Wissensproduktion durch das Museumsdisplay zugewiesen wird.

Mein zweiter Fokus richtet sich auf die Funktion persönlicher Alltagsgegenstände, die im Zuge ihrer Musealisierung vor allem individuelle Migrationsgeschichten erzählen sollen, gleichzeitig aber eine Art Stellvertreterfunktion einnehmen. Hier stellt sich die Frage nach der Funktion musealisierter Objekte und der Bedeutung, die sie innerhalb des Gesamtzusammenhangs produzieren. Beide Strategien tragen meines Erachtens dazu bei, eine kritische Auseinandersetzung mit Migrationsgeschichte aus dem Blickwinkel staatspolitischer Verantwortlichkeit herauszulösen und sie auf eine andere (Diskurs-)Ebene zu verlagern; die von Migrationsregimen Betroffenen werden zwar durch «ihre» Objekte repräsentiert, als politisch handelnd-

de Subjekte treten sie jedoch in den Hintergrund. Zu denken ist hierbei zum Beispiel an jene Personengruppe die über keinen (dauerhaften oder legalen) Aufenthaltsstatus verfügt, die aber in Frankreich durch die Bewegung der *sans-papiers* im politisch-öffentlichen Diskurs sichtbar ist.

Das ehemalige Kolonialmuseum

Die äußere Hülle des Palais de la porte Dorée ist bis heute weitgehend unverändert erhalten. Im Inneren wurde die historische Ausstellungsarchitektur entfernt, Reliefs und Wandmalereien sind denkmalpflegerisch aufwändig restauriert.⁶

Das Gebäude befindet sich in Stadtrandlage, am Eingang zum Bois de Vincennes, in einem Gebiet, das Anfang des 20. Jahrhunderts zu den Elendsvierteln von Paris zählte. Es wurde abgerissen, um die Kolonialausstellung als städtebauliches Bindeglied zwischen Stadt und Natur anzulegen.

Die Institutionsgeschichte des Gebäudes spiegelt den politischen Wandel wider: Das Museum wurde nach dem Ende der sechsmonatigen Ausstellung bis 1935 als Musée permanent des Colonies weitergeführt und dann in Musée de la France d’Outre-mer umbenannt. Im Zuge der Dekolonisierung Anfang der 1960er Jahre erfolgte die Umwidmung in Musée des arts d’Afrique et d’Océanie beziehungsweise ab 1990 in Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie. Diese letzte Einrichtung wurde 2003 geschlossen. Die Sammlungsbestände gingen in den von Jean Nouvel entworfenen Neubau des 2006 eröffneten Musée du quai Branly über.⁷

Ich möchte im vorliegenden Kontext nicht näher auf die Exposition coloniale internationale von 1931 und die Geschichte der Nachfolgeinstitutionen des Musée des Colonies eingehen.⁸ Ein kurzer Hinweis auf die zahlreichen historischen Aufnahmen des Museumsdisplays ist jedoch hilfreich um sich die Ausstellungspraxis und damit verbunden den Umgang mit außereuropäischen Kulturgütern an diesem Ort zu verdeutlichen: Mehrere Fotografien aus den 1930er Jahren lassen erkennen, dass die Artefakte und Plastiken als koloniale Sammlungs- und Wissensobjekte präsentiert und gemeinsam mit Produkten beziehungsweise Waren von ökonomischem Wert mehr oder weniger willkürlich angeordnet wurden. Aufnahmen aus den 1990er Jahren zeigen hingegen ausnahmslos die wissenschaftlich klassifizierten und nach musealen Konventionen präsentierten Kunstwerke.⁹ Der taxonomische Aufstieg vom überfüllten Boden des Kolonial- oder Überseemuseums auf die Podeste und in die strenge Isolation der Glasvitrinen «westlicher» Kunsttempel ist vollzogen.

Architektur und Bildprogramm

Das von Albert Laprade entworfene Gebäude verbindet eine antikisierende Tempelarchitektur mit marokkanischen Elementen, wie dem überdachten Lichthof im Inneren und ist im Stil des *Art déco* ausgestattet. Diese für die frühen 1930er Jahre bereits als überholt geltende Formensprache ästhetisiert das kolonialrassistische Bildprogramm der französischen «*mission civilisatrice*» und sollte – wie man damals annahm – nach den Kolonialkriegen nun für eine Ära des friedlichen, prosperierenden Zusammenlebens werben. Retrospektiv betrachtet handelt es sich allerdings eher um ein kulturhistorisches Zeugnis aus der Endphase des französischen Kolonialismus; erste antikoloniale Widerstandsbewegungen formierten sich in dieser Zeit.¹⁰ Auch die Pariser Surrealisten um André Breton riefen, allerdings mit geringer Resonanz, zum Boykott der Pariser Kolonialausstellung auf.¹¹

Das von Alfred Auguste Janniot ausgeführte durchgehende Fassadenrelief des Gebäudes zeigt über dem Portal eine Allegorie Frankreichs, die mit Hilfe der sie flankierenden Segelschiffe die vielfältigen Güter aus den afrikanischen (links) und asiatischen (rechts) Besitzungen erhält, die von den EinwohnerInnen der Kolonien in Handarbeit angebaut beziehungsweise hergestellt werden.¹² Die kolonisierten Subjekte werden exotisiert und als kulturell rückständig dargestellt. Sie sind auf eine auffällige Dinghaftigkeit reduziert, die sich über eine besondere Tier/Mensch/Produkt-Nähe artikuliert und darüber hinaus geschlechtsspezifisch differenziert ist, insofern Frauen sexualisiert und Männer subordiniert sind. Das Bildprogramm betont den Mehrwert der «unermesslichen Reichtümer» und die «wundersame Exotik» der Kolonien, während der zivilisatorische Nutzen für die rassialisierten Kolonisierten vor allem implizit zum Ausdruck gebracht wird, indem sie als subaltern inszeniert sind. Diese Visualisierung legitimiert die Eingriffe der Kolonialmacht.

Verkürzt lässt sich das Bildprogramm wie folgt auf den Punkt bringen: Erstens welchen Mehrwert bringen die überseeischen Besitztümer (Fassadenrelief)? Und zweitens wie profitieren ihrerseits die Kolonisierten von der französischen Nation (Wandmalerei)? Ziel war es insgesamt, die weitläufigen kolonialen Territorialbesitzungen und vielfältigen Handelsunternehmungen in deren Außengrenzen zur Schau zu stellen. Die Ausdehnung der heterogenen Kolonien konstituiert dabei die Homogenität Frankreichs im Inneren.¹³ Dieser Sachverhalt wird durch das monumentale Wandbild im zentralen Festsaal allegorisch verdeutlicht (Abb. 2):¹⁴ Im Zentrum ist eine Personifikation Frankreichs dargestellt, die mit Unterstützung Europas der Erdteiallegorie Afrika eine Friedenstaube reicht. Zur Linken ist Asien, im Vordergrund sind Ozeanien und Amerika personifiziert. Die Abstufung des Zivilisationsgrades ist über die (partielle) Nacktheit der Figuren im Unterschied zur verhüllten Allegorie Frankreichs austariert.¹⁵ Asien und Afrika sind durch die enge



2 Pierre Ducas de la Haille, *La France et les cinq continents*, 1931, Fresko, Paris, Palais de la porte Dorée.

Verbundenheit mit «ihren» exotischen Tieren und einem reichen Warenangebot, das von DienerInnen bereitwillig herangebracht wird, charakterisiert. Insgesamt erzeugt die zur Schau gestellte heterogene Vielfalt in der Differenz (außen) den Eindruck nationaler Einheit (innen). Die für den kolonialen Handel so wichtigen Weltmeere sind nicht nur im Bildhintergrund visualisiert sondern treten noch einmal in Gestalt des zoologischen Aquariums im Untergeschoss in Erscheinung, dessen «gezähmte» Tierwelt bis heute die meisten BesucherInnen anlockt.¹⁶

Die Dauerausstellung der CNHI

Die Hauptzielgruppe der Institution sind Schulklassen, die dieses weitgehend unkommentierte Bildprogramm durchlaufen, bevor sie die Räumlichkeiten der CNHI im zweiten Obergeschoss betreten. Die dortige Dauerausstellung *Repères* ist in neun Abteilungen thematisch gegliedert und gibt keine festgelegte Reihenfolge vor, sondern setzt auf einen individualisierten Zugang.¹⁷ Inhaltliche Schwerpunkte sowie historische Zusammenhänge werden auf interaktiven Leuchttischen angezeigt und von zahlreichen weiteren audiovisuellen Elementen unterschiedlicher Medienformate flankiert.

Darüber hinaus integriert die Ausstellung sowohl zeitgenössische künstlerische Arbeiten (von der Installation bis zur Fotografie) als auch persönliche Habseligkeiten, die in hohen Glasvitrinen präsentiert werden (Abb. 3). Die CNHI macht sich, wie viele migrationspezifische Ausstellungen und Museen weltweit, den Umstand zu eigen, dass mit den Wanderungsbewegungen von Menschen immer auch Objekte in Bewegung geraten. Nach dieser ersten, territorialen Verschiebung ist es nun die museale Präsentation, die die betreffenden «wandernden Dinge» ein zweites Mal dekontextualisiert. Das Herauslösen aus dem ursprünglichen, persönlichen Gebrauchszusammenhang verändert die Bedeutung und Funktion der Objekte, sodass sie vom «Zeug» zum «historischen Zeugnis» transformieren.¹⁸ Inmitten der durch



3 Blick in die Dauerausstellung *Repères*, Sektion Emigrir, Paris, CNHI, Foto: Mathieu Nouvel

das multimediale Ausstellungsaussehen rasch eintretenden Reizüberflutung, übernehmen die in den Glasvitrinen platzierten, auratisierten Objekte eine Art Ankerfunktion, da sie den AusstellungsbesucherInnen einen weniger kognitiven, sondern stärker affektiven Zugang eröffnen. Dieser ist im Rahmen museumspädagogischer Vermittlung sicherlich sinnvoll und beabsichtigt, lenkt aber gleichzeitig den Fokus von der staatlichen Handlungsebene auf die persönliche Lebensgeschichte um und trägt somit zur Entpolitisierung von Migrationsgeschichte bei. Die potentielle Handlungsmacht der vormaligen BesitzerInnen der Gegenstände tritt in den Hintergrund, sie werden stellvertretend durch diese repräsentiert; die ästhetisierten Dinge sprechen nun ‹für sich›.¹⁹

Neuere Forschungsansätze zur Musealisierung von Migration weisen zudem auf die Gefahr der Stereotypisierung durch bestimmte, wiederkehrende Objekte, wie beispielsweise den allgegenwärtigen Koffer, hin.²⁰ Darüber hinaus bietet sich vor Ort ein Vergleich mit der historischen Ausstellungspraxis an, insofern auch das Kolonialmuseum in erster Linie auf die Animation ‹fremder Dinge› setzte.²¹ Bis heute sichtbares Zeichen dieser (unfreiwilligen) Mobilisierung sind die in den Reliefs und Wandmalereien omnipräsenten Produkte, die von den kolonisierten Subjekten bereitwillig dargebracht werden. Die Ende des 20. Jahrhunderts schließlich vollzogene ‹Anerkennung› der vormals kolonialkulturellen Artefakte als Kunstwerke, wie sie beispielsweise die Glasvitrinen im Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie anzeigten, setzt – und das größtenteils bis heute – ebenfalls auf eine Ästhetisierung der Dinge und damit auf einen affektiven Zugang. Dieser blendet nicht nur den ursprünglichen Entstehungs- und Bedeutungszusammenhang aus, sondern verschweigt auch die Vorgeschichte der im Zuge des Kolonialismus gewaltsam oder unter fragwürdigen Bedingungen nach Europa verbrachten Objekte.



4 Ghazel, *Urgent*, 1997; Ghazel, *Urgent* 2007, Plakatfolge, Paris, CNHI.

Damit korrespondiert ein weiteres Problem der CNHI: Sowohl die Kolonialgeschichte, die eng mit den Migrationsbewegungen nach Frankreich in Zusammenhang steht als auch die Konfliktlinien französischer Einwanderungspolitik, wie etwa der Status der *sans-papiers* oder allgemein formuliert das Migrations- und Grenzregime mit dem Geflüchtete in Europa konfrontiert sind, werden auf der thematisch-objektivierenden Informationsebene der Leuchttische weder kontrovers noch kritisch diskutiert. Diese Aufgabe wird ausschließlich den angekauften künstlerischen Arbeiten überantwortet.

So thematisiert zum Beispiel die Sektion *Face à l'état* die existentielle Frage nach dem individuellen Aufenthaltsstatus über die als Plakatfolge angelegte Serie *Urgent* bzw. *Wanted*. Die in Teheran geborene und 1986 nach Frankreich migrierte Gegenwartskünstlerin Ghazel kommentierte zwischen 1997 und 2007 den Status als *sans-papiers* auf humorvolle Art und Weise in Form von mehreren Heiratsanzeigen (Abb. 4). Einmal ab 1997 als Suchanzeige nach einem «nicht rassistischen Ehemann mit Papieren» und einmal ab 2002 als Heiratsangebot an einen «Mann ohne Papiere».²²

Die Künstlerin verschiebt den klandestinen Heiratsmarkt, mit dessen Hilfe Menschen versuchen, einen permanenten Aufenthaltsstatus zu erlangen, durch das Medium des Plakates vom privaten in den öffentlichen Raum. Durch die Heiratsanzeige verbleibt sie zwar im gesellschaftlich vorgegebenen, heteronormativen Rahmen, durch die Suche nach einem «nicht rassistischen Ehemann» thematisiert sie aber auch das Gewaltpotential einer solchen Beziehung.

Mit dem Einsatz des schwarzen Balkens, den sie als Positiv- und als Negativform verwendet, verweist sie zudem auf ästhetische Praktiken die vor Identifizierung schützen (sollen), die aber gleichzeitig auf visuelle Strategien der Entsubjektivierung und Kriminalisierung rekurren. Dadurch hebt sie auf die Ambivalenz jener Sichtbarkeitspolitiken ab, mit denen «illegale» MigrantInnen konfrontiert sind.²³

Die Ausstellung erkennt durch die Präsentation von *Urgent* zwar grundsätzlich die Existenz dieses Problems an, seine ausschließliche Thematisierung über eine künstlerische Einzelposition individualisiert das Phänomen jedoch und löst es erneut aus dem Kontext politischer Verantwortlichkeit heraus. Während die Plakatfolge die persönliche Situation der Künstlerin als *sans-papiers* politisiert und damit das vermeintliche Einzelschicksal auf die Handlungsebene eines breit geführten öffentlichen Diskurses verschiebt, wirft der Ausstellungskontext die Arbeit auf ihren Ausgangspunkt zurück: Die Problematik wird als ästhetisch bearbeitbar und nicht als politisch ungelöst präsentiert.²⁴

Dieses kuratorische Konzept korrespondiert mit einer These von Susanne Leeb, die am Beispiel des Weltkulturenmuseums in Frankfurt am Main aufgezeigt hat, dass zeitgenössische Kunst gegenwärtig vielfach als «Lösungsoption», etwa für die Legitimation Ethnologischer Museen, eingesetzt wird:

Zeitgenössische Kunst scheint das Versprechen zu bergen, Sinn aus etwas zu schlagen, das entweder extrem fragwürdig und problematisch ist oder dessen ehemalige Bedeutung für einen westlichen Kontext abhanden gekommen ist, und damit den Diskurs auf eine andere Ebene zu verschieben.²⁵

Im Unterschied zur CNHI lädt das Weltkulturenmuseum, unter der Leitung von Clémentine Deliss, KünstlerInnen im Rahmen eines *Artist-in-Residence*-Programms ein, sich in einem mehrmonatigen Prozess mit der Geschichte der Institution anhand von exemplarischen Sammlungsaspekten künstlerisch auseinanderzusetzen.

Ziel ist es, die Ergebnisse im Rahmen einer temporären Ausstellung zu präsentieren und so einen Dialog mit den MuseumsbesucherInnen in Gang zu setzen. Die gezeigten künstlerischen Arbeiten in der CNHI hingegen sind zwar mit thematischem Bezug zu migrationsgeschichtlichen Aspekten angekauft worden, sie sind jedoch nicht ortsspezifisch und können demnach weder unmittelbar auf die inhaltliche Ausrichtung des Ausstellungsnarrativs reagieren noch dem kolonialrassistischen Bildprogramm des Gebäudes etwas entgegen setzen. Das heißt, eine Dekonstruktion der einseitigen Repräsentationsstruktur vor Ort bleibt weitgehend aus und/oder diese Struktur gestaltet ihrerseits die Rezeption der künstlerischen Arbeiten mit.

Diese Leerstelle in der kritischen Aufarbeitung der kolonialen Vorgeschichte Frankreichs erscheint als symptomatisch für den französischen Umgang mit dem kolonialkulturellen Erbe im Allgemeinen, ließe sich aber auf vergleichbare Art und Weise sicherlich auch für einen deutschen Kontext herausarbeiten.²⁶

Gleichzeitig wirft die Leerstelle im Zuge der Problematisierung der staatlichen Musealisierung von Migration weitere Fragen nach den Politiken der Sichtbarkeit im Zusammenhang mit Migration im politisch-öffentlichen Diskurs auf: Einerseits ist Sichtbarkeit ein entscheidender Faktor im Feld politischer Repräsentation, der die (symbolische) Verschiebung von Machtverhältnissen bewirken kann und eine angemessene Interessenvertretung in der (kulturellen und politischen) Öffentlichkeit verspricht. Über visuelle Aushandlungsprozesse kann die Anerkennung marginalisierter Gruppen verhandelt oder symbolische und gesellschaftliche Teilhabe eingefordert werden, um langfristig eine gerechtere Verteilung von Macht und Ressourcen zu erreichen. Sichtbarkeit ist jedoch, wie Johanna Schaffer dargelegt hat, immer zweischneidig, denn sie ist sowohl ein Instrument im Kampf um politische Partizipation als auch ein Instrument der Stabilisierung von Herrschaft.²⁷ Die durch die CNHI staatlich institutionalisierte Repräsentation einer durch Zuwanderung geprägten Gesellschaft führt demnach nicht automatisch zur gesellschaftlichen Gleichstellung von aufgrund ihrer Herkunft benachteiligten Gruppen. Das visuelle Feld wird allgemein formuliert durch unterschiedliche, teils divergierende Herrschaftsformen strukturiert, die zugleich dem Machterhalt einer kulturspezifisch gesetzten Norm zuspitzen, indem sie die betreffende Normierung unentwegt (re-)produzieren. Für den vorliegenden Fall bedeutet das, die Sichtbarmachung und damit die staatliche Würdigung des kulturellen und gesellschaftlichen Beitrags von MigrantInnen erfolgt unter den Bedingungen von dessen Einbettung in eine nationale Erfolgsgeschichte, die auf der Verleugnung der auf Ungleichheit basierenden kolonialrassistischen Vergangenheit und ihres Nachwirkens bis in die Gegenwart basiert. Solange sich der Fokus der Dauerausstellung nicht vom Tenor des (produktiven, kulturellen) Beitrags hin zu einem übergeordneten Verständnis von Migration als Movers gesellschaftlicher Veränderung verlagert, findet keine tatsächliche Blickverschiebung statt; MigrantInnen bleiben die «inneren Anderen» Frankreichs.

Insofern kann die architektonische Rahmung, in die die CNHI eingebettet ist, als symptomatisch für die «Integration» von Migrationsgeschichte in den französischen Diskurs um Zugehörigkeit und gesellschaftliche Teilhabe gelten. Insbesondere die über die visuelle Kultur transportierte kolonialrassistische Hierarchisierung, die durch ihre Naturalisierungseffekte nach wie vor wirkmächtig ist, bleibt unhinterfragt und wird dadurch nicht kritisch aufgearbeitet, sondern gelehnet. In Anbetracht der kolonialen Rahmungen durch das Bildprogramm des Gebäudes kann hier nur schwerlich von einem «kolonialen Unbewussten» ausgegangen werden; eine



Le président de la République, lundi, au palais de la porte Dorée, à Paris. YOAN VALAT / AFP

5 Le Figaro, 16. Dezember 2014.

Omnipräsenz ist offensichtlich. Kaum etwas könnte diese Situation besser veranschaulichen als die zahlreichen Pressefotografien, die François Hollande bei seiner Rede vor dem zentralen Wandgemälde im Festsaal zeigen (Abb. 5).²⁸ Wenngleich die überlebensgroßen Allegorien den winzigen Staatspräsidenten visuell dominieren, reproduziert das Bild dennoch die hierarchische Geschlechterordnung, in der die passive (fremde) Frau als Folie für die aktive Handlungsmacht des weißen männlichen Subjekts fungiert.

Die Pressefotografie verdeutlicht: Ohne ein kritisches Kommentieren der historischen Kolonialkultur verfehlt ein Migrationsmuseum seine politische Wirksamkeit im Feld der Sichtbarkeit. Der CNHI fehlen ortsspezifische künstlerische Arbeiten, heterogene Subjektpositionen und ein kuratorisches Konzept, welches das überlieferte Blickregime entmachtet. Das *regime of representation*, wie es Stuart Hall formulierte, wirkt bis heute nach. Visuelle Repräsentationen produzieren als das verbindende Element in der Beziehung zwischen Dingen, Konzepten und Zeichen gemeinsam Bedeutung.²⁹ Diese Bedeutungsproduktion wird durch das kulturelle Bilderrepertoire beziehungsweise visuelle Gedächtnis archiviert. Das Blickregime des Kolonialismus wird auf diese Weise bis heute fortgeschrieben. Die Dauerausstellung der CNHI ignoriert diesen Zusammenhang zweifach. Sie favorisiert eine Strategie der Entpolitisierung, durch die der Fokus von politischer Verantwortlichkeit zum bloßen Problem des Individuums verschoben wird. Das Potential künstlerischer Arbeiten, die Repräsentation von Migration der Logik des herrschenden Blickregimes zu entziehen, wird durch den musealen Kontext neutralisiert, die Arbeiten werden entpolitisiert und auf einen ästhetischen und/oder illustrativen Wert reduziert und zwar erstens durch das kuratorische Konzept des Ausstellungsdisplays und zweitens durch das koloniale Bildprogramm der architektonischen Rahmung.

Anmerkungen

1 David Revault d'Allonnes, «Immigration: La contre-offensive de Hollande», in: *Le Monde*, http://www.lemode.fr/politique/article/2014/12/15/immigration-la-contre-offensive-de-hollande_4540644_823448.html, Zugriff am 30. Januar 2015; Joseph Hanimann, «Die Republik lernt sehen», in: *Süddeutsche Zeitung*, 18. Dezember 2015, S. 13.

2 Die Einrichtung betreibt darüber hinaus ein umfangreiches Vermittlungs- und Bildungsprogramm, das sich primär an Schulklassen richtet. Die wachsende Sammlung zeitgenössischer Kunst wird auch in temporären Sonderausstellungen zusammenhängend präsentiert und ist auf der Homepage einsehbar. Jede Arbeit wird dort von einem kurzen Katalogtext und biografischen Angaben zu den KünstlerInnen begleitet. Siehe <http://www.histoire-immigration.fr>, Zugriff am 30. Januar 2015. Zur Personalpolitik der mehrheitlich «weißen» wissenschaftlichen MitarbeiterInnen im Gegensatz zu den «nicht-weißen» Mentoren der Vermittlung, vgl. Andrea Meza Torres, «Colonial/racial subjects of empire» im Eingangsbereich der Cité nationale de l'histoire de l'immigration», in: *Museum**. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes, hg. v. Friedrich von Bose, Kerstin Poehls, Franka Schneider u. Annett Schulze, Berlin 2012, S. 31–41.

3 Einen allgemeinen Überblick zur Entwicklung der Einwanderungspolitik in Frankreich bietet: *focus Migration*, Länderprofil Nr. 2: Frankreich, 2007, <http://focus-migration.hwwi.de/Frankreich.1231.0.html>, Zugriff am 30. Januar 2015.

4 Zu Geschichte und Ausstattung des Gebäudes siehe *Le palais des colonies. Histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, hg. v. Germain Viatte, Paris 2002; Maureen Murphy, *Un palais pour une cité. Du musée des colonies à la cité nationale de l'histoire de l'immigration*, Paris 2007.

5 Aytaç Eryılmaz, «Migrationsgeschichte und die nationalstaatliche Perspektive in Archiven und Museen», in: *Museum und Migration. Konzepte, Kontexte, Kontroversen*, hg. v. Regina Wonisch u. Thomas Hübel, Bielefeld 2012, S. 33–48; vgl. Martin Schlutow, *Das Migrationmuseum. Geschichtskulturelle Analysen eines neuen Museumstyps*, Berlin 2012; Joachim Baur, *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld 2009.

6 Vgl. Dominique Jarrassé, «Le decor du palais des colonies: Un sommet de l'art colonial», in: Viatte 2002 (wie Anm. 4), S. 83–126.

7 Vgl. Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris 2007.

8 Vgl. Didier Grandsart, *Paris 1931. Revoir l'expédition coloniale*, Paris 2010; vorbildhaft war die belgische Kolonialausstellung von 1897. Hierzu Bärbel Küster, «Zwischen Ästhetik, Politik und Ethnographie: Die Präsentation des Belgischen Kongo auf der Weltausstellung Brüssel-Tervuren 1897», in: *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, hg. v. Cordula Grewe, Stuttgart 2006, S. 95–118.

9 Abgebildet in Viatte 2002 (wie Anm. 4), S. 196 und S. 218.

10 Hierzu Brigitta Kuster, «Sous les yeux vigilants/Under watchful eyes. Zur internationalen Kolonialausstellung von 1931 in Paris», *Transversal Texts*, 5, 2007, <http://eipcp.net/transversal/1007/kuster/de>, Zugriff am 30. Januar 2015.

11 Zur künstlerischen Kolonialismuskritik der Pariser Surrealisten siehe Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Marburg 2010, S. 314–337.

12 Vgl. Jarrassé 2002 (wie Anm. 6), hier: S. 91–102.

13 Andrea Meza Torres, «Die Cité Nationale de l'histoire de l'immigration und die «Immigranten» im Kontext der Kolonialgeschichte. Interaktionen und politische Interventionen», in: Wonisch/Hübel 2012 (wie Anm. 5), S. 193–222.

14 Pierre Ducos de la Haille: *La France et les cinq continents*, 1931, Fresko, Festsaal.

15 Vgl. Grandsart 2010 (wie Anm. 8), S. 103–112.

16 Zur Werbestrategie des Aquariums siehe <http://www.aquarium-portedoree.fr>, Zugriff am 30. Januar 2015. Das Konzept der Präsentation von «gezähmter Natur» wird seit 2013 in dem von Liliane Motta angelegten Vorgarten auf die Pflanzenwelt ausgeweitet. Siehe <http://www.palais-portedoree.fr/fr/decouvrir-le-palais/le-jardin-du-palais>, Zugriff am 30. Januar 2015.

17 Die neun «Orientierungspunkte» lauten: «Emigrer», «Face à l'état», «Terre d'accueil – France hostile», «Ici et là-bas», «Lieux de vie», «Au travail!», «Enracinements», «Sportifs», «Diversité».

18 Hierzu ausführlich Eric Hold, «Fremde Personen und Objekte in Frankreich. Die Cité Nationale de l'histoire de l'immigration und das Musée du Quai Branly», in: *Visualisierte Minderheiten. Probleme und Möglichkeiten der musealen Präsentation von ethnischen bzw. nationalen Minderheiten (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Bd. 26)*, hg. v. Petr Lozoviuk, Dresden 2012, S. 79–108.

19 Im Rahmen der Neupräsentation der *Galerie des dons* (2014) ist die Auratisierung der

Objekte etwas zurückgenommen und die ObjektspenderInnen nehmen durch eigene Texte Einfluss auf die Aufladung der Objekte mit Bedeutung, dennoch scheint auch hier der von Aytaç Eryılmaz, Mitgründer von DoMiD, formulierte Einwand, dass MigrantInnen im Zuge der Musealisierung von Migration häufig lediglich «als Materialquelle» angesehen werden, berechtigt. Vgl. Eryılmaz 2012 (wie Anm. 5).

20 Nathalie Bayer, «Unter den Vitrinen», in: *Hinterland*, Schwerpunkt: Unterhaltung, 21, 2012, S. 47–52, <http://www.hinterland-magazin.de/pdf/21-47.pdf>, Zugriff am 30. Januar 2015; Burcu Dogramaci, «Objekte der Migration. Zeitgenössische künstlerische Strategien und produktive Aneignung», in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Themenheft: Dinge des Exils, 31, 2013, S. 35–54.

21 Vgl. Mary Stevens, «La création de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration (CNHI): Vers un nouveau modèle du musée de société ou la réinvention du musée d'histoire coloniale?», in: *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIXe–XXIe siècles*, hg. v. Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya, Paris 2008, S. 257–269.

22 Ghazel, *Urgent (Wanted)*, Plakatserie 1997–2007, Text: «FEMME (31 ans) (moyen-orientale) cherche un non-raciste et comprehensif MARI (passeport)»; «Femme, 40 ans (artiste, moyenne-orientale), ex-S.P.F. & R.D.D. en France (sans papiers fixe & résidente à durée déterminée) offre mariage [sic!] (papiers) à un Homme S.P.»; <http://www.histoire-immigration.fr/musee/collections/urgent-de-ghazel>, Zugriff am 30. Januar 2015. Vgl. Hildegard Fraueneder, «Ich treffe Dich ...» Die Verabredung als künstlerische Form und eine damit verbundene Politik der Sichtbarkeit», in: *dating.21. Liebesorganisation und Verabredungskulturen*, hg. v. Marc Ries, Hildegard Fraueneder u. Karin Mairitsch, Bielefeld 2007, S. 151–171.

23 Olaf Berg u. Helen Schwenken, «Masking, Blurring, Replacing: Can the Undocumented Migrant Have a Face in Film?», in: *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*, hg. v. Christine Bischoff, Francesca Falk u. Sylvia Kafehsy, Bielefeld 2010, S. 111–127.

24 Vgl. Lambert Dousson, «Politics, Representation, Visibility: Bruno Serralongue at the Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration», in: Bischoff/Falk/Kafehsy 2010 (wie Anm. 23), S. 143–153.

25 Susanne Leeb, «Asynchrone Objekte», in: *Texte zur Kunst*, 91, 2013, S. 41–62, hier: S. 44.

26 Zum Beispiel anhand der Institutions- und Ausstellungspolitik des Übersee-Museums, Bremen, vgl. den Beitrag von Anna Greve in diesem Heft.

27 Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008.

28 Exemplarisch Solenn de Royer: «Immigration: Hollande flatte sa gauche», in: *Le Figaro*, 16. Dezember 2014, S. 4.

29 Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997.