

Transnationale Erinnerung, nationale Imagination? Das Apartheid-Museum in Johannesburg

Katharina Fink

Apartheid-Museum, Johannesburg, Südafrika
Website: <<http://www.apartheidmuseum.org>>.

Ein Katalog zur Dauerausstellung ist im Museum erhältlich.

Es ist ein bisweilen befremdlicher erster Eindruck, den das Apartheid-Museum in Johannesburg für seine Gäste bereithält – während die Besucherin am Kassenhäuschen des Museums, auf halbem Weg zwischen der Johannesburger Innenstadt und dem Township Soweto gelegen, auf ihre Eintrittskarte wartet, trägt der Wind fröhliche Schreie herüber; Ausdruck der Achterbahnfahrten im nur einige Meter entfernt liegenden Vergnügungspark „Gold Reef City“. Einzig ein weitläufiger Parkplatz trennt den Themenpark, der mit einer disneyfizierten Repräsentation des Johannesburgs um 1900 aufwartet, und das zugehörige Kasino vom Museumskomplex. Für viele war dies zunächst ein Affront, etwa für die südafrikanische Autorin Nadine Gordimer, die „die Würde des südafrikanischen Freiheitskampfes“ durch den Rummel verletzt sah, gleichzeitig jedoch einräumte: „Tatsache ist aber, dass wir ein eigenes Apartheid-Museum zwar diskutiert, aber nie zustande gebracht haben.“¹ Gordimers Bemerkung führt direkt in die Verwicklungen der südafrikanischen Kultur- und Erinnerungspolitik, für die das hier besprochene Großprojekt beispielhaft steht. Denn es war in der Tat das profane Anliegen, eine Kasinolizenz zu erlangen, das das gewaltige Museum möglich machte: Der „Community“ etwas „Greifbares“ zu geben war Bedingung für die Erteilung von „Gambling Licences“ ab 1994.² In diesem Fall brachte der taktische Schritt eines der am besten besuchten Museen des Landes hervor.

Museen in Südafrika sind in touristischer und bildungspolitischer Hinsicht bedeutsam, spielen in der Freizeitgestaltung vieler BürgerInnen jedoch eine untergeordnete Rolle. Das Apartheid-Museum ist hier keine Ausnahme: Den Großteil seiner Besucher machen internationale Touristen und südafrikanische Schulkinder aus. Es ist, insbesondere neben Constitution Hill und dem

¹ Nadine Gordimer, Dreierlei Gedenken: Washington, Berlin und Johannesburg, in: *Le Monde diplomatique*, 15.8.2003.

² „(To) give back something tangible to the community“. Zit. nach Jeremy Gordin, Looking back in wonder and horror at apartheid, in: *Sunday Independent*, 18.11.2001.

Hector Pieterse Memorial in Soweto, ein etablierter Bestandteil jener Angebote der „Landscape of Memory“³ in der Region Gauteng, die Aspekte der Apartheid-Geschichte präsentieren. Das Apartheid-Museum lässt sich als ein „postkoloniales transnationales Museum“ kategorisieren,⁴ das die konkrete südafrikanische Erzählung mit einer internationalen Aussage verknüpft. Es nutzt die Verortung in der „Afropolis“ Johannesburg,⁵ öffnet sein Narrativ aber für andere Kontexte und sucht so die Verbindung von nationaler Imagination und transnationaler Erinnerung und Solidarität. Dies wird innerhalb der Dauerausstellung umgesetzt, vor allem aber mit Sonderausstellungen zu internationalen Themen, so etwa zur Geschichte der Weißen Rose und zum Nordirland-Konflikt.⁶

Die Dauerausstellung widmet sich auf über 6.000 m² der Geschichte der Apartheid, jener Staats- und Gesellschaftsform, die Südafrika von 1948 bis 1994 prägte. Es geht um die Entstehung der Apartheid auf der Grundlage von Strukturen, die im Kolonialismus entwickelt wurden, sowie ihre ideologische Perfektion und Durchschlagskraft ab 1948. Der Fokus aber liegt auf dem Widerstand (*struggle*). In Abkehr von früheren Meistererzählungen zur Legitimierung des rassistischen, exklusiven Gesellschaftssystems (euphemistisch als „policy of good neighbourliness“ inszeniert⁷) vermittelt das Museum nun die „saga of a nation's resistance, courage and fortitude“⁸ als Kern der Re-Imagination des Südafrika der „Post-Apartheid“. Der Widerstand gegen das repressive Regime wird als Referenzpunkt für eine neue, inklusive nationale Identität angeboten – und dient nicht zuletzt mit Blick auf Touristen als einer der Gründungsmythen der Republik Südafrika.

³ Sabine Marschall, *Landscape of Memory. Commemorative Monuments, Memorials and Public Statuary in Post-Apartheid South-Africa*, Leiden 2010.

⁴ Rosmarie Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a.M. 2005, S. 78. Dies ist keineswegs ein speziell südafrikanischer Museumstyp; ähnlich argumentiert zum Beispiel das „In Flanders Fields Museum“ in Ieper (Ypern), Belgien.

⁵ Achille Mbembe/Sarah Nuttall, Introduction: Afropolis, in: Sarah Nuttall/Achille Mbembe/Arjun Appadurai (Hg.), *Johannesburg. The Elusive Metropolis*, Johannesburg 2008, S. 1-36.

⁶ Ein Archiv der Sonderausstellungen findet sich unter <<http://www.apartheidmuseum.org>> („Temporary Exhibitions“).

⁷ So der südafrikanische Premierminister Hendrik F. Verwoerd am 4. März 1961. Zur Umwandlung rassistischer Terminologie unter Verwoerd vgl. Philipp Merkofer, *Die Universalisierung des „Rassischen“*. Zur ideologischen Konstruktion und Instrumentalisierung von „Gemeinsamkeitsglauben“ im Kontext der Apartheid. Eine Analyse der Genese des „Afrikaanerdoms“ und seiner Gegenidentifikationen, Lizentiat Universität Zürich 1996.

⁸ So die Beschreibung auf der Website.



Außenansicht des Apartheid-Museums mit den „Pillars of the Constitution“

Das Museum, eine nicht-staatliche Einrichtung,⁹ ist bisher das einzige, das sich detailliert dem Zustandekommen der Apartheid widmet. Es ist gekennzeichnet durch eine hochprofessionelle, technisch aufwändige Präsentation, ein gewaltiges Bildaufgebot, Textlastigkeit¹⁰ und ein demgegenüber eher geringes Spektrum an Objekten. Über eine eigene Sammlung verfügt das Museum bisher nicht; Archiv und Sammlung sind jedoch in Vorbereitung. Das Apartheid-Museum zeigt großes Engagement in der Bildungsarbeit – vor allem durch die Publikationen „Understanding Apartheid“ in Zusammenarbeit mit dem Gauteng Department of Education und dem Provincial South African History Project sowie seine Touren für Schulkinder.¹¹ Es eröffnete im November 2001 nach nur 18-monatiger Planungs- und Errichtungsphase. Das United States Holocaust Memorial Museum in Washington D.C., dessen Besuch die Museumsinitiatoren und Kasinobetreiber, die südafrikanischen Business-Tycoons Solly und Abe Krok,¹² beeindruckt hatte, stand Pate für die Johannesburger Version

⁹ Das Apartheid-Museum ist eine „Section 21 company“, die „not for gain“ operiert. Mehr zum südafrikanischen System unter <<http://www.population.org.za/section21companies.htm>>.

¹⁰ Dieser Tatsache nimmt sich das Besucher-Faltblatt von 2009 an: Es schlägt unterschiedliche Routen je nach Zeitrahmen des Besuchs vor und ‚warnt‘ vor der Absicht, sämtliche Texte lesen zu wollen.

¹¹ Vgl. <<http://www.apartheidmuseum.org/supplements/>>.

eines atmosphärisch argumentierenden Museums, das „metaphoric spaces of oppression“ schafft.¹³ Um Gründung und Legitimation, um Sprecherposition und *branding* des Museums gibt es weitreichende Kontroversen, die hier nur angedeutet werden können.¹⁴

In Form eines Ausstellungsrundgangs stellt der Artikel die grundlegenden dramaturgischen Techniken des Museums dar und soll beispielhaft die Komplexität der südafrikanischen Kulturpolitik der Post-Apartheid verdeutlichen. Das Apartheid-Museum soll dabei als geschichtspädagogischer Ort kenntlich werden, der zwei Hauptintentionen verfolgt: zum einen die Re-Imagination der Nation Südafrika nach der Tragödie der Apartheid, zum anderen die Verknüpfung lokaler Geschichte mit Aussagen für die internationale Gemeinschaft.

1. Der Kontext: Erinnern für die Zukunft?

Philip Bonner, Historiker im Planungsteam,¹⁵ nennt als eine Kernaufgabe des Museums die „Popularisierung“ der strukturellen Hintergründe der Apartheid. Johannesburg, das Goldgräber-Dorado des frühen 20. Jahrhunderts, Akkumulationsbecken für Arbeitskraft, ein Zentrum afrikanischer Emanzipation, Stadt der Kunst und des Widerstands, von Verfall und Aufstieg,¹⁶ ist dabei wichtigs-

¹² Das Vermögen von Solly Krok und seinem Zwillingsbruder Abe, im südafrikanischen Kontext oft „The Krok Brothers“ genannt, stammt u.a. aus der Entwicklung und dem Vertrieb von Hautaufhellungskosmetika.

¹³ Lisa Findley, Red and Gold: Two Apartheid Museums and the Spatial Politics of Memory in the ‚New‘ South Africa, Vortrag anlässlich der National Conference of the Association of Collegiate Schools of Architecture in Louisville, USA, März 2003, sowie dies., Building Memory – The Struggle Museum, in: dies., *Building Change: Architecture, Politics and Cultural Agency*, London 2005, S. 122ff. Vgl. zudem die Ausführungen von Gernot Böhme, die auch relevant für die Raumwirkung von Ausstellungen und das Museum als Institution sind: Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1995.

¹⁴ Alle Angaben zu Besuchereinstellungen basieren auf meiner Forschung aus dem Jahr 2007, der Analyse der Besucherbücher sowie den Angaben des Museumspersonals.

¹⁵ Dieses bestand aus: Christopher Till, Kurator und Direktor des Museums, vormals federführend bei der Johannesburger Biennale; dem Filmemacher Angus Gibson, der ein Team zur Produktion und Installation von Videomaterial leitete; dem prominenten südafrikanischen Autor Zakes Mda; Philip Bonner, Historiker an der University of the Witwatersrand/Johannesburg; sowie John Kani, Dramaturg und Mitglied im Aufsichtsrat des Konsortiums Akani Egoli. Sidney Abramowitch und Jeremy Rose waren für die Architektur verantwortlich. Stephen Hobbs und Kathryn Smith von „The Trinity Session“, einem Künstlerkollektiv, ergänzten das Museumsprojekt um ihr Fachwissen. Vgl. Sean O’Toole, The structure of memory: Johannesburg’s Apartheid Museum, online unter URL: <<http://www.artthrob.co.za/02mar/reviews/apartheid.html>>.

¹⁶ Eine Auswahl empfehlenswerter Literatur zur Stadtgeschichte: Nuttall/Mbembe/Appadurai, *Johannesburg* (Anm. 5); Sampie Terreblanche, *A History of Inequality in South Africa 1652–2002*, London 2003; Judith Hilton (Hg.), *Blank Architecture. Apartheid and After*, Rotterdam 1998.

ter Referenzpunkt und wird sowohl thematisch als auch architektonisch eingebunden: die Stadt als Brennglas für (inter)nationale Geschichte. Eine Verbindung zu den strukturellen, räumlichen und kulturellen Hinterlassenschaften der Apartheid, die sich im Johannesburg und im Südafrika der Gegenwart deutlich ablesen lassen, wird indes nicht gezogen.

Desmond Tutus Vision, dass keine Zukunft möglich sei ohne Auseinandersetzung mit der Vergangenheit im Sinne von Versöhnung und Vergebung,¹⁷ fand auch in der Rhetorik der kulturellen Agenturen ihren Niederschlag. Erinnerung und Memorialisierung, verhandelt unter dem Stichwort *heritage*, wurden zu zentralen Anliegen. Bezüglich der materiellen Überreste der Apartheid ging man den Weg des Konservierens: Sichtbare *leftovers* der Vergangenheit, beispielsweise Denkmäler von Größen aus der Zeit der Apartheid, sollten als Erinnerungsanreize und Mahnmale, als Aufforderung zur Versöhnung und als Symbol eines neuen Weges im öffentlichen Raum bestehen bleiben.¹⁸ Gleichzeitig kam es zu teilweise kontrovers besprochenen Umbenennungen von Straßen, Plätzen und Städten. Ein Moment der südafrikanischen Kulturpolitik im Sinne des *nation-building* ist, wie erwähnt, die Betonung des *struggle*. Die Einrichtung von Gedenkstätten, Mahnmalen und Museen, die sich diesem Thema widmen, ist längst nicht abgeschlossen.

2. „Take me to History“ – Ein Ausstellungsrundgang

Was von außen zuerst ins Auge fällt, sind die sieben „Pillars of the Constitution“ – hohe Pfeiler, zu deren Füßen ein Wasserlauf plätschert. Das Museumsgebäude selbst verwendet Materialien wie Gießbeton und Stahl, die Assoziationen an Gefängnisse wecken sollen. Ein programmatisches Zitat Nelson Mandelas rahmt den Besuch (vor Ort, aber auch auf der Website): „To be free is not merely to cast off one’s chains, but to live in a way that respects and enhances the freedom of others.“¹⁹

¹⁷ Dargelegt z.B. in Desmond Tutu, *No Future without Forgiveness*, London 1999.

¹⁸ Meist ging diese Taktik auf. Fälle von Zerstörung kamen dennoch vor, so beispielsweise Anfang 2007 in Standerton, wo das Voortrekker Monument zerstört wurde. Die offizielle Reaktion darauf lautete: „The past cannot be changed or wiped out with deeds such as these. Care should rather be taken to ensure that the future is turned into a better place for all of us, something that can only be achieved when we respect each other’s cultural heritage and history. Leaders in the community should set an example by following the letter of the law as stated in the Heritage Act (Act no. 25 of 1999), so that their actions speak of sensitivity towards each other’s heritage. [...] The physical destruction of another’s cultural heritage, or the disparaging remarks regarding their heritage, not only causes alienation but also undermines all attempts to bring about a better understanding and co-operation between different cultures.“ Vgl. Gert Oppermann, *Destruction of Afrikaner Heritage in Standerton causes shock and alienation*. Media Releases of the Voortrekker Monument 12/07.



Der Museumstitel im Corporate Design

Die Eintrittskarte des Museums stellt eine Art „Pass“ dar, auf dem entweder „NIE-BLANKES/NON-WHITES“ oder „BLANKES/WHITES“ vermerkt ist. Die BesucherInnen werden nun nach ihrem Status sortiert. Ganz wie während der Apartheid, die die Bevölkerung in vier Kategorien teilte (White, Black, Coloured und Indian), gibt es getrennte Eingänge und Ausstellungsbereiche. Allein steht man, umgeben von überdimensionalen Reproduktionen der „dompas“ genannten Pässe,²⁰ vor der Abbildung einer Prüfungskommission, die die Willkür der Apartheidideologie treffend veranschaulicht. Tatsächlich konnte sich die auferlegte Kategorie ändern – meist gewaltsam durch den Staat, sie konnte aber auch beantragt werden; „Chameleons“ nannte man jene, denen dies gelang.²¹ Bemerkenswert an der Inszenierung ist, dass sie sogleich wieder dekon-

¹⁹ Nelson Mandela, *Long Walk to Freedom*, London 1994, S. 751. Die Sequenz, die die Erinnerungen Mandelas abschließt, lautet vollständig: „The truth is that we are not yet free; we have merely achieved the freedom to be free, the right not to be oppressed. We have not taken the final step of our journey, but the first step on a longer and even more difficult road. For to be free is not merely to cast off one's chains, but to live in a way that respects and enhances the freedom of others. The true test of our devotion to freedom is just beginning.“ Die vollständige Wiedergabe macht den museumspolitischen Impetus der Wahl gerade dieses Zitats ersichtlich: Wie das gesamte Museum symbolisiert es die Gegenwarts-, vor allem aber die Zukunftsbezogenheit der Institution und die Nutzbarmachung der Geschichte für diese.

²⁰ „Dummer Pass“ in Afrikaans.

²¹ Ein an diesem Punkt ausgestelltter Zeitungsartikel von 1990 erklärt das Bild: „1979 had at least 150 chameleons.“ Verdeutlicht wird so, wie konstruiert die Kategorien der Apartheid waren.

struiert wird: Ein Schild über dem Eingang weist darauf hin, dass das folgende Segment dazu gedacht sei, die Angesprochenen fühlen zu lassen, wie sich die Apartheid auswirkte. Dies nimmt der Inszenierung etwas vom überraschenden Potenzial, das sie am Kassenschalter noch hatte – die Abwesenheit von Erklärungen ließ dort einen Spannungsbogen entstehen, der hier gebrochen wird. Ebenfalls in diese Richtung geht die Frage des am Eingang arbeitenden Personals nach den „Tickets“, nicht nach den „Pässen“ der Museumsgäste.



Segregation auf Zeit – getrennte Eingänge für „Weiße“ und „Nicht-Weiße“

Im Außenbereich zeigen Spiegelstelen die Porträts von SüdafrikanerInnen, deren Geschichten innerhalb der Ausstellung immer wieder aufgegriffen werden. An seinem höchsten Punkt integriert der Weg im Freien gelungen das Panorama der Stadt Johannesburg in die Präsentation und fällt dann in den größten Ausstellungsbereich ab, wo das Zustandekommen der Apartheid aus kolonialen und postkolonialen Strukturen der Segregation im Zeichen eines „racial capitalism“²² aufgezeigt wird, der nicht erst 1948 einsetzte. Die Ausstellung erzählt die dialektische Fortentwicklung von politischer Herrschaft und Widerstand, immer bemüht um Anschaulichkeit. Ein Beispiel hierfür sind „memory boxes“, die abstrakte Geschichte durch Fotos, Erzählungen und Privatgegenstände personalisieren, oder die atmosphärisch dichten Repräsentationen der 1970er- und 1980er-Jahre. Bilder und Videos mit ikonischem Charakter, so vom Soweto-Aufstand 1976, fordern die Aufmerksamkeit der BesucherInnen, und einige wenige Originalobjekte unterstützen die Erzählung des Museums.

²² Interviews mit dem Museumspersonal, 2007.



Der Casspir – ein Polizeifahrzeug, das vor allem während des Widerstands in den Townships eingesetzt und so zum Symbol für die Apartheid wurde

Die Ausstellung gibt den bürgerkriegsähnlichen Zuständen der 1980er-Jahre als dramaturgischer Vorbereitung des Höhepunkts großen Raum. Mit einem Casspir und einem Video zu den Straßenschlachten wird eine synästhetische Darstellung jener Tage versucht. Neben der Staatsgewalt wird auch die Gewalt innerhalb des Widerstands selbst und gegen Kollaborateure berücksichtigt, beispielsweise die Bestrafungspraktik „necklacing“, bei der Beschuldigten ein mit Benzin übergossener Reifen um den Hals gehängt und angezündet wurde. Dieses Zusammenwirken von Originalobjekt und medialer Repräsentation führt immer wieder dazu, dass (insbesondere ältere) südafrikanische BesucherInnen den Raum verlassen, da sie die gezeigte Brutalität nicht ertragen. Dem drastischen Schlüsselmoment der Unterdrückung schließen sich, als kathartischer Moment der Inszenierung, Ikonen des Triumphes an: zum einen die Rede Präsident de Klerks, mit der er Mandela aus der Haft entließ, zum anderen das strahlende Paar Nelson und Winnie Mandela, die jubelnden Massen nach der Freilassung grüßend.

Die Ausstellung verklärt die sich anschließenden Probleme im Vorfeld der ersten demokratischen Wahlen nicht. Der steinige Weg zur Verfassung wird interessant inszeniert: Vom Ausstellungssegment aus, das die zähen Verhandlungen thematisiert, ermöglichen Fenster den Blick auf die zeitgleich stattfindenden

den Unruhen. Mit dem Ziel, „to be as inclusive as possible to show how many different individuals, groups and communities shaped our history“,²³ wird das vergleichsweise friedliche Nachspiel der *transition* als Alleinstellungsmerkmal und Vorbildfunktion Südafrikas präsentiert. Eine Ausstellung zum Hintergrund und zur Tätigkeit der Wahrheits- und Versöhnungskommission ist noch in Arbeit.

Die Brücke zur Gegenwart schlagen Ausschnitte aus lokalen Tageszeitungen und Videosequenzen, die Statements von SüdafrikanerInnen zu ihrem Land zeigen. Bevor der Weg ins Freie führt, in die das Museum umgebende „veld area“, lädt ein Steinhügel dazu ein, einen Kiesel vor der Flagge der Republik Südafrika niederzulegen. Nach dieser quasi-sakralen Partizipation, die gewissermaßen einen Schlussstein auf die Ausstellung setzt, gehen die BesucherInnen in den als Ort der Ruhe und Kontemplation konzipierten „garden of remembrance“. Der letzte Satz des Textleitsystems entlässt sie im Sinne einer bewussten Schwellensituation in den südafrikanischen Alltag (oder Touristen in den Urlaub): „Walk away free“.

3. Ein Großprojekt transnationalen Erinnerns und seine Strategien

Durch die Interaktion von Text, Musik, Bildern, Raumarrangements und Objekten schaffen Ausstellungen eine je spezifische Atmosphäre. Für das Apartheid-Museum sollen drei Aspekte noch einmal betont werden: Geschichte als somatisches Erlebnis, Ikonen und *branding* sowie das (trans)nationale Erinnern.

3.1. *Geschichte als somatisches Erlebnis*. Ausgeteilte „Pässe“, „memory boxes“, inszenatorische Raumwirkung durch (Ausstellungs-)Architektur – das Apartheid-Museum nutzt eine Reihe szenographischer Strategien, um den BesucherInnen die Identifikation mit dem Dargestellten mittels „Schock und Empathie“ zu ermöglichen, wenn nicht aufzuerlegen. Annie E. Coombes beschreibt diese Verbindung von „representation and embodied experience“ als Charakteristikum jüngerer südafrikanischer Museen.²⁴ Das „embodiment“ gelingt durch die Mischung dokumentarischer und inszenatorischer Methoden. Mehr zum Dokumentarischen tendierend, ist hier die Ausstellungssektion zu Ernest Coles während der Apartheid verbotenem Foto-Essay „House of Bondage“ zu nen-

²³ So die Museumsmitarbeiterin Wayde Davy; zit. nach Andrew Meldrum, *Remaking history*, in: *New Statesman*, 23.10.2006.

²⁴ Sie betont dabei die Bedeutung des historischen Ortes. Dies kann nicht für das Apartheid-Museum gesagt werden, da es sich hier um einen konstruierten Ort ohne unmittelbaren historischen Bezug handelt. Vgl. Annie E. Coombes, *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham 2003, S. 88.

nen:²⁵ Die Bilder aus den 1960er-Jahren machen das Ausmaß der Gewalt der Apartheid sichtbar. Sie sind ebenso wirkungsvoll wie ein von vielen BesucherInnen als „schockierend“ empfundenen Video über die staatliche und Widerstandsgewalt der 1980er-Jahre. Walter Benjamins Bemerkungen zum Schock durch inszenatorisches Wirken erlangen hier neue Bedeutung, gerade wenn man an das im deutschen Kontext diskutierte „Überwältigungsverbot“ denkt.²⁶ Das dokumentarische Genre hat, neben seiner Funktion als „reality check“, innerhalb der Ausstellung eine weitere Aufgabe: Es soll ein „Trotzdem“ aufrufen. Inmitten von Segregation, Entrechtung und Gewalt schufen die Praktiken des Alltags Freiräume – seien es Familienleben, Musik, Urlaub, Freunde.

Eine der atmosphärisch-künstlerischen Techniken ist zum Bild des Museums selbst geworden: Die Installation mit 131 von der Decke hängenden Galgenstricken,²⁷ deren Schatten als bedrohliche Vorschau am Boden schaukeln, bevor man den Ausstellungsraum betritt, symbolisiert die Hinrichtungen von politischen Gefangenen während der Apartheid. Die Inszenierung ist mächtig und international verständlich: Der Schritt in den Raum erzwingt den Blick nach oben. Die BesucherInnen bringen sich so selbst in die Position der zu Hängenden. Ähnlich wirkungsvoll ist die Reproduktion dreier begehbarer Isolationshaftzellen. Beide Segmente zielen auf das körperliche Erleben als Erkenntnisgröße, was auch gelingt. Sie unterstreichen Lindsay Bremners Ausführungen im Rekurs auf Foucault: „Apartheid was not only an abstract political and administrative system. It was also one that worked on the human body as the prime object and target of its power.“²⁸

²⁵ Unterstützt von Texten macht Coles Werk die Drastik und Reichweite der Gewaltverhältnisse sichtbar. Es ist in Auszügen und überdimensional vergrößert als museale Installation, als „book on a wall“ zu sehen. Die Bilder zeigen Leiden und Entwürdigung, so z.B. die degradierende Untersuchung von Minenarbeitern oder den resignierten Blick einer Mutter, die ihr hungerndes Kind in den Händen hält (s.u., S. 135).

²⁶ Vgl. Karl Heinrich Pohl, Wann ist ein Museum „historisch korrekt“? „Offenes Geschichtsbild“, Kontroversität, Multiperspektivität und „Überwältigungsverbot“ als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentation, in: Olaf Hartung (Hg.), *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld 2006, S. 273-286.

²⁷ Die Galgenstricke stehen für alle hingerichteten politischen Gefangenen. Drei Biographien – von Steve Biko, Neil Aggett und Andrew Zondo – werden individuell vorgestellt: Biko war charismatischer Begründer der „Black Consciousness“-Bewegung, Aggett ein oppositioneller Gewerkschaftsführer. Zondo wurde angeklagt, eine Bombe, die mehrere Menschen tötete, in Amanzimtoti in der Nähe von Durban platziert zu haben. Alle drei wurden im Auftrag der Apartheid-Regierung getötet.

²⁸ Vgl. Lindsay Jill Bremner, Memory, nation building and the post-apartheid city. The Apartheid Museum Johannesburg, in: Noeleen Murray/Nick Shepherd/Martin Hall (Hg.), *Desire Lines. Space, Memory and Identity in the Post-Apartheid City*, Oxford 2007, S. 81-105.



Besucher im Ausstellungssegment zu den politischen Hinrichtungen

3.2. *Ikonen und branding – Apartheid TM?* Die Ausstellung hält ikonische Referenzen durch Bilder und Objekte bereit, so zum Beispiel Porträts von Desmond Tutu, Nelson Mandela und Steve Biko oder die Medialisierungen bekannter Ereignisse wie des Soweto-Aufstands. Eine der lokalen Ikonen zählt zu den wenigen Originalobjekten der Ausstellung: der Casspir. Die hinteren Flügeltüren des durch seine Massivität eindrucksvollen Polizeifahrzeugs sind geöffnet und ermöglichen es den BesucherInnen, hineinzuklettern. Im Innern werden auf Bildschirmen Originalaufnahmen der Polizei von Straßenschlachten gezeigt. Während junge Leute meist in das Objekt hineinsteigen, es in einen Unterhaltungsgegenstand verwandeln und die Ikone im Wortsinne *angreifbar* machen, stellt es für ältere SüdafrikanerInnen, besonders für jene aus den ehemals „Nicht-Weiß“ genannten Schichten, einen Katalysator schmerzhafter Erinnerungen dar. Sie können (oder wollen) nicht in das Gefährt steigen.²⁹

Die Kulturpolitik ab 1994 hat eine Vielzahl solcher Ikonen hervorgebracht oder re-etabliert. Man könnte von einer „Ästhetik der Post-Apartheid“ sprechen, um die Art des Zeigens und Arrangierens zu beschreiben, die von architektonischen Großprojekten wie dem Walter Sisulu Square of Dedication in Soweto³⁰ bis hin zu den farbwechselnden Kaffeebechern reicht, die der Merchandise-

²⁹ Erneut ist hier auf die Besucherstruktur hinzuweisen: Die letztgenannte Gruppe macht nicht den Großteil der BesucherInnen aus.

³⁰ Zu diesem oberflächlichen ‚community‘-Projekt ist die unveröffentlichte Master-Arbeit von Naomi Roux lesenswert (CUBES, University of the Witwatersrand, Johannesburg).

Shop des Apartheid-Museums bereithält. Die Apartheid ist, wie vergangene Menschenrechtsverletzungen auch andernorts, touristisches Kapital geworden. Diese Beobachtung sollte nicht der Endpunkt der Analyse sein, sondern vielmehr ihr Beginn. Die Gegenentwürfe zum „offiziellen“ Erinnern und die Leerstellen der Kommemorierung sind aufschlussreiche Felder, auch in international vergleichender Perspektive.



Ein „Weißer“ im ANC-T-Shirt – Widerstand und Triumph haben keine „Farbe“. Ein Beispiel für die inklusive Strategie des Apartheid-Museums

3.3. *(Trans-)Nationales Erinnern?* Das Apartheid-Museum inszeniert den Besuch als Teilnahme an einem transnationalen Erinnern, das den konkreten Fall Apartheid zu einem internationalen Anliegen macht. Das Museum betont in diesem Sinne auf seiner Website den „triumph of the *human spirit*“ (meine Hervorhebung) über Entrechtung und Unfreiheit. Es setzt auf ein inklusives Konzept, das die südafrikanische Erfahrung als entgrenztes, die internationale Gemeinschaft betreffendes Thema präsentiert. Im Sinne der „Glokalisierung“ gilt die intendierte Aussage des Museums für *alle* Menschenrechtsverletzungen – war es doch, so die Argumentation, ein transkulturelles Ethos (eben „human spirit“), das die Überwindung der Unterdrückung im *struggle* möglich macht(e). Bedeutsam ist der „normative Horizont“, den die Ausstellung entwirft – „favouring a united national consciousness, which is to gain its power from the narrative of liberation, the establishment of a national constitution and the remembrance of the struggle“.³¹ Einzigartigkeit und Übersetzbarkeit in andere Zusammenhänge ergänzen sich hierbei: „Südafrikanische Museen

³¹ Coombes, *History* (Anm. 24), S. 88.

[...] wollen mit der Erzählung vom eigenen Weg internationales Vorbild sein. Insofern stehen die neuen Museen und Gedenkstätten in Südafrika unter globalem Anspruch in einer globalisierten Welt.“³²



Ein Bild aus der Sektion „House of Bondage“ des Fotografen Ernest Cole

4. Fazit: Erinnern für wen?

Das Apartheid-Museum zeigt beispielhaft die Vielschichtigkeit der „memory politics“ im Südafrika der Post-Apartheid. Es steht mitten im Spannungsfeld von Tourismus-Aktivitäten, der Herrichtung einer als „vergangen“ klassifizierten Periode sowie symbolischen und konkreten Interessen: In ihm kreuzen sich alle Achsen der kulturellen Erinnerungsarbeit. Es veranschaulicht die Mischungen von kulturellem Erbe und Tourismus, Vergangenheitsdeutung und Zukunftsgewandtheit, Nationalismus und Globalisierung. Die im Hinblick auf die südafrikanischen Gegenwartsdiskurse vielleicht aufschlussreichste Begegnung stellten für mich die Gespräche mit Susan Matamela aus Pimville/Soweto dar, einer Putzfrau am Museum. Tag für Tag widmet sie sich den verkürzten

³² Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte* (Anm. 4), S. 78.

Repräsentationen einer erlebten Geschichte, die für sie als Alltagserfahrung keineswegs „vergangen“ ist. Teile der Strukturen der Apartheid, ob musealisiert oder nicht, leben fort – nicht im Alltag der Touristen, die einen Großteil der Adressaten ausmachen, aber im Alltag derer, die die erzählte(n) Geschichte(n) liefern, ihre Repräsentationen jedoch kaum sehen, und für die der permanente Erinnerungsaufruf hohl klingt. Es gibt exzellente, kleinere Projekte, die den Hochseilakt zwischen den beiden Polen flexibler angehen und die Leerstellen des Erzählens erkunden können.³³ Die Textlastigkeit des Apartheid-Museums, seine Einsprachigkeit im Museumsraum³⁴ sowie die Eintrittspreise sind weitere Faktoren, die die Einbindung von BesucherInnen aus der Umgebung erschweren – trotz der großen Bemühungen des Museums um den lokalen „outreach“.

Dennoch leistet das Apartheid-Museum einen wichtigen Beitrag zur Bildungslandschaft und wird (auch) von SüdafrikanerInnen genutzt, um jüngeren Generationen Geschichte begreifbar zu machen, um sich der Komplexität ihrer Herkunft zu vergewissern und vielleicht auch, um gemeinsam eine (trans)nationale Zukunft zu imaginieren. Auf übergeordneter Ebene stellt es Fragen nach dem Ortsbezug tendenziell entorteter Erinnerungskultur, den Hintergründen moralisch argumentierender Institutionen und der Kontextualisierung ehrgeiziger Großprojekte in ihrer Umgebung. En passant verweist es auf etwas Entscheidendes, nämlich die Notwendigkeit einer afrikanischen und einer internationalen Museologie, die „Glokalisierung“ nicht als verblühtes Modewort abtut, sondern die Besonderheiten des Lokalen als Chance für die historisch-politische Bildung begreift – und dies mitten im *heritage*-Dispositiv, das, wie jedes Glücksspiel, Chance und Risiko gleichermaßen birgt.

Alle Fotos: Katharina Fink

Katharina Fink, Universität Bayreuth, Bayreuth International School of African Studies, D-95440 Bayreuth, E-Mail: fri_fink@gmx.net

³³ Beispiele hierfür sind das innovative Community-Projekt „Hotel Yeoville“, Ismail Farouks kartographische Dokumentation zu den Soweto-Aufständen oder das Forschungsprojekt „Memory, Experience and Civic Engagement in Sophiatown“ des „Centre for Culture and Language in Africa“ der University of Johannesburg, das Gegenstand der Forschungen der Autorin ist. Siehe <<http://www.hotelyeoville.co.za>>, <<http://www.sowetouprisings.com>> sowie <<http://www.uj.ac.za/EN/Research/ResearchFocus/ResearchCentres/Pages/CentreforCultureandLanguagesinAfrica.aspx>> und <<http://www.sowetan.co.za/News/Article.aspx?id=935746>>.

³⁴ Die Audioguides sind in weiteren Sprachen erhältlich, das Textleitsystem benutzt nur die englische Sprache.