

STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR

Marius Kowalak

Im Spannungsfeld von
Imagination und Realität.
Analyse der Dauerausstellung
„Ozeanien – Lebenswelten in
der Südsee“ des Übersee-Mu-
seums Bremen

BAND [06]

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg

Studien zur Materiellen Kultur preprints

Veröffentlichungen des *Instituts für Materielle Kultur* erscheinen in folgenden Reihen:

Studien zur Materiellen Kultur preprints (nur online) stellen die Ergebnisse von Lehrprojekten oder sehr gute Abschlussarbeiten zur Diskussion. Die Redaktion erfolgt in enger Zusammenarbeit mit den BetreuerInnen der jeweiligen Arbeiten.

Studien zur Materiellen Kultur untersuchen Dinge des Alltags, ihre Beschaffenheit, Herstellungsweise, Nutzung, Verbreitung, Präsentation (z.B. im Museum) und Bedeutung als Vergegenständlichungen gesellschaftlicher Prozesse und Lebensformen und Machtverhältnisse. Sie verbinden Sachkulturforschung und Modetheorie mit Ansätzen der Cultural Studies und der Kulturanalyse. In dieser Reihe werden ausgewählte, durch einen Beirat begutachtete Beiträge der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vorgesehen sind Tagungsbände und Ergebnisse aus Forschungsprojekten im Wechsel mit Arbeiten von NachwuchswissenschaftlerInnen, ergänzt durch Einzelstudien etablierter KollegInnen und Gastbeiträge.

Studien zur Materiellen Kultur KATALOGE präsentieren Ausstellungsprojekte, die von studentischen Teams erarbeitet sein können.

Herausgeberin

Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Marius Kowalak

**Im Spannungsfeld von Imagination und Realität. Analyse der Dauerausstellung
„Ozeanien – Lebenswelten in der Südsee“ des Übersee-Museums Bremen**

Impressum

Studien zur Materiellen Kultur *preprints*
Herausgeberin: Karen Ellwanger

Redaktion: Stefanie Mallon
www.materiellekultur.uni-oldenburg.de
Copyright bei Marius Kowalak & dem Institut für Materielle Kultur

„Im Spannungsfeld von Imagination und Realität. Analyse der Dauerausstellung
„Ozeanien – Lebenswelten in der Südsee“ des Übersee-Museums Bremen

Oldenburg, 2013

Gestaltung des Covers: Christopher Sommer
Coverfotografie: Marius Kowalak
(Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Übersee-Museums Bremen)

Verlag: Institut für Materielle Kultur
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
26111 Oldenburg

E-Mail: materiellekultur@uni-oldenburg.de
Internet: www.studien-zur-materiellen-kultur.de

ISBN 978-3-943652-05-5

Inhalt

Inhalt.....	4
1. Einleitung	6
1.1 Zum Anreiz des Verfassens	6
1.2 Zum Aufbau der Arbeit	7
2. Theorie.....	9
2.1 Materielle Kultur im Museum	9
2.1.1 Das Wesen der Sammlungen.....	12
2.1.2 Forschung an materieller Kultur	13
2.1.3 Original und Authentizität.....	15
2.1.4 Gedächtnisformen	16
2.2 Geschichte des Museums.....	19
2.2.1 Museumsgeschichte bis zur französischen Revolution	19
2.2.2 Museumsgeschichte ab der französischen Revolution	20
2.2.3 Sammlungen und sammeln ab der französischen Revolution	21
2.2.4 Abriss der Geschichte des Übersee-Museums.....	25
3. Methodik.....	27
3.1 Die Autorität der Ausstellung	27
3.2 Die Werkzeuge der Analyse	28

4. Analyse	31
4.1 Die Annäherungssituation.....	31
4.2 Der Ausstellungsraum.....	35
4.3 Wege nach Ozeanien	41
4.4 Südseeräume	52
4.5 Gute Verbindungen.....	58
4.6 Wege nach Ozeanien II und Vom Zaubervogel zur Handelsware.....	60
4.7 Wertgeschätzt und ausgetauscht.....	68
4.8 Stimmen aus Ozeanien.....	71
4.9 Im Netz der Verwandtschaft	82
4.10 Zentrum der Macht	88
4.11 Leben mit den Ahnen	91
4.12 Leben am Fluss	99
4.13 Lebensräume entstehen.....	107
4.14 Von Pflanzen umgeben	109
4.15 Forschung unter Druck	112
4.16 Wellen der Besiedlung.....	118
4.17 Gefangen und gejagt.....	125
5. Abschlussdiskussion	129
6. Literatur- und Quellenverzeichnis	133

1. Einleitung

1.1 Zum Anreiz des Verfassens

Die Globalisierung führt laut Anthony King fortwährend zur Auflösung des Begriffspaares des westlich ‚Modernen‘ und traditionell¹ ‚Indigenen‘. Karl-Heinz Kohl attestierte dem folgend dem ethnologischen Museum² einen krisenhaften Zustand. Aufgrund zunehmender Vernetzung schwindet auch fortwährend das Gefühl von „Ferne“, wie es noch im 19. oder 20. Jh. erlebt wurde. Zur Befriedigung des gleichwohl verbleibenden Begehrens nach dieser stehen jedoch kaum gesellschaftlich etablierte Ventile zur Verfügung (vgl. Kohl 2003: 258). Von Belang wäre damit weniger das tatsächlich aber nunmehr kaum vorhandene Fremde, sondern Prozesse, mit Hilfe derer man sich seine Präsenz suggerieren kann (vgl. Braukämper, Hauser-Schäublin 2002: 109). Das unmittelbar präsentierte Originale, hat mit seiner Integration in die museale Sammlung diesen Prozess erfahren und

¹ Als Tradition wird im Allgemeinen die Weitergabe von Wissen, Bräuchen und Erfahrung von einer Generation an die nächste verstanden, sofern diese nicht aus anderen Kulturen entlehnt oder aber umfassend erneuert wurden. Dabei darf der äußere Einfluss, der auf dieses Wissen bzw. diese Erfahrungen wirkt, nicht außer Acht gelassen werden. Dieser Einfluss kann zur Abschaffung aber auch Neubelebung einer Tradition führen (vgl. Hirschberg, Müller 2005: 379).

Tradition hat eine reale oder als real empfundene Vergangenheit. Aus dieser Vergangenheit leitet sich eine oft als überlegen angesehene Position der Tradition ab, wohingegen zeitgenössische oder auch zukünftige Handlungsweisen und Wissenseinheiten weniger bedeutsam erscheinen können (vgl. Lawson 1996: 10f.). Die Ursache dafür liegt in der Kontinuität und Stabilität, welche die Tradition durch ihre Verankerung in der Vergangenheit repräsentiert, so dass eine Verehrung der Gleichen auftritt. Diese Verehrung kann in Nationalismus münden (vgl. Hirschberg, Müller 2005: 380). Darüber hinaus hat Tradition weitere funktionelle Auswirkungen auf die jeweilige Gesellschaft, in der sie verhaftet ist. Tradition wirkt identitätsbildend (vgl. Hirschberg, Müller 2005: 379) und fördert den Zusammenhalt, indem sie alle Gesellschaftsmitglieder Regeln und Verhaltensnormen unterwirft (vgl. Hunter 1976: 391).

² Nach der Definition der International Council of Museums (ICOM) ist ein Museum „eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt“ (Museumsbund).

erfährt ihn weiterhin. Wechselnde Ansichten, die in Ausstellungskontexten sichtbar werden, zeugen davon. Die darin enthaltenen Objekte schaffen, ihrer Einbettung entsprechend, ein bestimmtes, aber durch die Zeit wechselndes Bild des den Betrachter_innen zu vermittelnden Wissens. Dieses sollte zu Beginn der Praxis des ethnologischen Ausstellens vor allem Einblick in die zeitgenössische Lebenswelt geben. Um diesem Anspruch gleichbleibend gerecht zu werden, bedarf es stetigen Sammelns, denn Kultur ist dynamisch und äußert sich fortwährend in neuen Formen, wie Jürgen Zwernemann bereits 1987 anmerkte (vgl. Zwernemann 2007: 7). Nun stellt sich die aktuelle Lage konträr zu dieser Auffassung, denn für weitere Erwerbungen ist im Regelfall weder Budget, Personal noch Lagerplatz vorhanden (vgl. Heisig 2007: 5). Von Interesse ist dabei die entstehende Differenz, die bei dem Versuch aktuelle Lebensverhältnisse mit historischen Beständen abzubilden entsteht. Welche Vorstellungen vermitteln sie dabei den Besucher_innen von einer diversitären Region? Welche Aspekte werden betont, welche verschwiegen? Unter diesen Fragestellungen soll das Wesen der dem Alltag gegenüber „starrten Ausstellung“ (vgl. Herbstreuth, Nippa 2004: 109) ermittelt werden.

1.2 Zum Aufbau der Arbeit

Im Hinblick auf den Rahmen dieser Arbeit erschien es sinnvoll, den zu untersuchenden Bereich auf eine einzige permanente Ausstellung zu beschränken. Dafür wurde die Dauerausstellung „Ozeanien – Lebenswelten in der Südsee“³ des

³ Die Großregion Ozeanien (auch ungenauerer als „Südsee“ bezeichnet) ist untergliedert in Mela-, Poly- und Mikronesien. Jules-Sébastien-César Dumont d'Urville zeichnete im Jahre 1831 für diese Namensgebungen verantwortlich. Bei der hier vorgenommenen sowohl geographischen als auch kulturellen Aufteilung muss beachtet werden, dass die damit geschaffenen Grenzen künstlich sind und in der Realität tatsächlich fließend verlaufen (vgl. Newton 1994: 13).

Überseemuseums Bremen gewählt. Ihr Ziel ist – so lautet die Selbstdarstellung – mit der Einbindung von naturwissenschaftlichen Elementen eine Gesamtschau der gezeigten Lebensverhältnisse bieten. Der 2003 neueröffnete Teilbereich bietet sich für eine Analyse an, denn an dieser wird die derzeitige Ausrichtung des Hauses bezüglich ihrer Ausstellungsmethodik und –absichten deutlich.

Die Konzentration auf ein Fallbeispiel und damit eine Ausstellungsform unterbindet die Erarbeitung theoretisch valider Ansätze auf der Metaebene. Ihre Relevanz zieht die Arbeit sowohl aus einer Sensibilisierung gegenüber der Wahrnehmung bestimmter Präsentationsweisen als auch der damit verbundenen Offenlegung subjektiver Interpretationsansätze, die mit den eigenen abgeglichen werden können.

Inhalte werden in einer musealen Ausstellung vor allem über materielle Kultur vermittelt (vgl. Kap. 2.1 Materielle Kultur im Museum). Diese erfährt durch Aneignung, Sammlungsintegration und Beforschung stetig Veränderungen in der Bedeutungszuschreibung. Sie ist dabei eingebettet in eine kollektive Rahmung, die mit der Beschreibung verschiedener Gedächtnisformen ihren Platz in der Arbeit findet. Die Dynamik aller eben genannten Prozesse führt zu einer reichhaltigen Geschichte von Sammlungen, die letztlich auch in der Gründung des Übersee-Museums mündete. Als Abriss werden die relevanten Stationen aufgeführt, bevor die Analyse der einzelnen Ausstellungsetappen beginnt.

Eine solche ist wie auch die vorhergehende ethnologische Erforschung der gezeigten Inhalte immer subjektiv. Um diesem Aspekt seine Bedeutung zuzusprechen, ist die Analyse in einer personenbezogenen Erzählperspektive verfasst. Die

Untersuchung folgt dabei der eigens erlebten Narration, zieht sich Display für Display durch die Präsentation und stellt das dort geschaffene Bild ozeanischer Lebensweise heraus, welches letztlich diskutiert werden wird.

2. Theorie

2.1 Materielle Kultur im Museum

Bevor das Wesen einer Sammlung hier weiter erläutert wird, soll geklärt werden, welche Form kultureller Zeugnisse in einer solchen Institution bewahrt wird. Unter materieller Kultur ist nicht die strikte Trennung und Hierarchisierung von physischen und psychischen kulturellen Ausdrucksformen einer Gesellschaft zu verstehen (vgl. Hahn 2005: 9). Auch eine Distinktion zwischen Materiellem und Kultur (vgl. Prown 1996: 10), die das gleiche Ergebnis hervorruft, verfehlt ihr Ziel. Vielmehr wissen wir heute, dass materielle Kultur alle berührbaren und sichtbaren Gegenstände einer Kultur beinhaltet. Diese entstehen in Wechselwirkung mit der geistigen Leistung ihrer Mitglieder. Es besteht also eine permanente Diffusion des Einflusses zwischen beiden kulturellen Äußerungsformen, die immer in Kombination zu verstehen bzw. untersuchen sind (vgl. Hahn 2005: 9). Damit wird es möglich, anhand von Gegenständen recht umfassende Informationen über Personen und Personengruppen, aus deren Umfeld sie stammen, zu rekonstruieren (vgl. Berger 2009: 13).

Ein Ding, das in das Museum gelangt ist, wurde als sammlungswürdig eingestuft, d.h. in das bestehende Wertesystem eingefügt. Dazu muss es als Gegenstand mit Nutzwert durch die Herauslösung aus dem eigentlichen Gebrauchskontext eben diesen verlieren. Das macht es vorübergehend zum Abfallprodukt, welches eine Neuzuschreibung erfahren kann. Diese findet

statt, wenn es als Zeichen mit Symbolcharakter angesehen wird. Das eigentliche Abfallprodukt verdinglicht beispielsweise eine Geisteshaltung, die Vergangenheit etc. und wird fortan als kulturelles Erbe gewertet. Jean Baudrillard spricht dabei auch vom „Alten Objekt“, welches wegen seiner geschichtlichen Bedeutung von Belang ist. Mit der Musealisierung eines Gebrauchsgegenstandes wird nach Eva Sturm dieser zum Symbol für Vergangenes. Damit bekommt er auch den Status eines bedeutsamen Gegenstandes, was zum „Alten Objekt“ führt (Klein 2004: 33f.). Kunstwerke sind hierbei ausgenommen, da sie bei ihrer Schaffung bereits mit Symbolen aufgeladen werden (vgl. Pomian 1990: 43f.). Der Prozess wird als semiotischer Kreislauf bezeichnet, in dem das Museum die Definitionsmacht darüber besitzt, was als kulturelles Erbe eingestuft werden kann. Bei einer musealen Sammlung geht es demnach nicht um Vollständigkeit, sondern um die Sammlung von repräsentativen Informations- und Bedeutungsträgern, auch als Semiophoren bezeichnet (vgl. Korff 2005: 97 & Viereggs 2006: 31), die zur thematischen Ausrichtung des Hauses passen (vgl. ebd.). Das nunmehr aus seinem eigentlichen Kontext ausgegliederte Objekt wird zwecks Lagerung archiviert. Um es in ein bestehendes System einzufügen, muss es zunächst kategorisiert werden. Hierbei ist zu beachten, dass die Einordnung historischer Objekte zumeist mit Hilfe eines anderen Ordnungssystems erfolgt, als dem, aus dem sie ursprünglich stammen. Denn die Reduzierung der Bedeutungen nach den seinerzeit geltenden Kriterien geht mit dem zeitgeschichtlichen Transfer typischerweise einher (vgl. Haller 2005: 151). Gleiches geschieht auch bei aktuellen Gegenständen, die in ein vorhandenes, differentes System eingespeist werden. Die Möglichkeiten der Einordnung von Objekten sind fortwährendem Wandel unterworfen (vgl. Klein 2004: 37). Mitunter werden im Verlauf dieses Prozesses auch wieder neue Bedeutungen geschaffen (vgl. Becker 1997: 116). Die (Um-)Deutung hat demnach auch Einfluss auf zukünftige Forschung (vgl.

ebd.: 119), denn sie sind sowohl Grundstein für eine weiterreichende Erschließung des Objekts als auch für die Ausstellungen, in denen es gezeigt wird. In solchen können sie nur den Kontext repräsentieren, der ihnen zugesprochen wurde. Als rein physischer Gegenstand haben sie hingegen kaum Belegkraft (vgl. Schweibenz 2010: 83).

Ist das Objekt in eine Ausstellung integriert, wird es, zumindest in westlichen Museen, von diesem Moment an für das Auge präsentiert (vgl. Classen 2006: 200). Es scheint unter dieser Prämisse sinnvoll, die Bedeutung des Blicks zu betrachten. Es kann angenommen werden, dass Besucher_innen ethnologischer Ausstellungen Interesse am Fremden zeigen. Dies resultiert mitunter aus dem Bestreben heraus, eine klare Grenze zwischen „Eigenem“ und „Fremden“ zu wollen, um das persönliche „Selbst“ zu konstruieren (vgl. Engelhard & Schneider 2010: 40). Je nach Ausstellungsart, die den Fokus entweder auf das Gemeinsame oder auf das Differentiale legen kann, können dabei Fremderfahrung gesteigert oder negiert werden. Ethnographica leisten wegen oftmals mangelnder Einordnungsmöglichkeiten seitens der Besucher_innen ersterem Vorschuss. Betreten diese die Ausstellung in Erwartung, in fremde Lebenswelten eintauchen zu können, wie es „Ozeanien – Lebenswelten in der Südsee“ proklamiert, werden sie mit dem "blinden Fleck" konfrontiert. Lacan folgend sieht eine Person in diesem Fall im Objekt sein eigenes Begehren, wie das nach dem unreflektiert Fremden, dem Exotischen. Dabei nimmt sie aber dieses persönliche Bedürfnis nicht wahr. Sie sieht sich selbst im Gegenstand und wird von diesem angeblickt, ohne dass sie von der Wirkung weiß (vgl. Božovič 1993: 155f.). Daher wird neben der Ordnung innerhalb der Vitrinen, die nach Foucault den Blick der Rezipient_innen durch Objektanordnungen erzieht (vgl. Ceranski 2001: 292), selbige bereits zuvor im Geiste erschaffen. Dieses ergänzend tendieren soziale Gruppen dazu, ihrer Umgebung Bedeutung durch klassifikatorische Systeme zuzuschreiben, bei denen Begriffe und Objekte augenscheinlich sinnig positioniert werden (vgl. Dean 2010: 52). Das gilt auch für die präsentierten

Themen der Ausstellung und die damit verbundenen Erwartungen. Abweichungen von der gelernten Ordnung lösen Irritationen aus (vgl. Ceranski 2001: 292). Ein solcher schutzloser Moment kann genutzt werden, um einen Abbau der erwarteten Grundexotik herbeizuführen, an dessen Ziel der Grenzwert der neutralen Zuschreibung steht, von denen weitere Inhalte vermittelt werden können.

2.1.1 Das Wesen der Sammlungen

Museale Sammlungen unterscheiden sich von anderen Formen dadurch, dass sie fachlich reflektiert worden sein müssen und einen pädagogischen Auftrag haben. Ihren Ursprung haben Sammlungen im Besitzindividualismus. Individuen und Kollektive versuchen durch Anhäufung materieller Güter eine Abgrenzung zu anderen Personen bzw. Gruppen vorzunehmen (vgl. Clifford 1990: 88f.). Dabei werden die Gegenstände in ein Wertesystem eingeordnet, welches den Besitzdrang auf die augenscheinlich bedeutenden Dinge konzentriert und somit reguliert. Es ist das Bestreben, sich die Welt anzueignen und sich damit in Beziehung zu ihr zu setzen. Die damit einhergehende Selbstkonstruktion führt zu einer Definition des Eigenen und des Fremden, die somit durch Abgrenzung Identität schafft (vgl. ebd.: 90; Laukötter 2004: 140 & Hahn 2000: 25). Als Instrument herrschaftlicher Systeme war es Aufgabe öffentlicher Sammlungen, die Gemeinsamkeiten des Kollektivs in Abgrenzung zu anderen herauszuarbeiten (vgl. Macdonald 2000: 123), um die Stabilität der neu geschaffenen Nationalstaaten zu gewährleisten. Um dieses Ziel zu erreichen, bedarf es nach Durkheim eines kollektiven Bewusstseins als Rahmen, d.h. die Realisierung des Individuums einer Gruppe anzugehören (vgl. Münch 2002: 63). Der konstruierende Charakter der Sammlung konnte hierbei die

vermeintlich eigene von der fremden materiellen Kultur trennen und auf diese Weise das soziopolitische Anliegen einer eigenen nationalen Identität unterstützen.

2.1.2 Forschung an materieller Kultur

Forschung ist zumeist die Grundlage, die eine Institution als Museum legitimiert (vgl. Welzer 2004: 33). Die Forschungsergebnisse sind zum Teil an die Sammelgewohnheiten vergangener Generationen gebunden, denn nur was auch gesammelt wird und wurde, kann auch erforscht werden. Entsprechen manche Objekte nicht den Wertvorstellungen oder wurden keine Forschungen in diesem Gebiet angestrebt, fehlen Ergebnisse, an die angeknüpft werden könnte. Douglas spricht in diesem Zusammenhang von einem strategischen Vergessen, das eintritt, wenn Forschungen nicht in das gegebene politische, philosophische oder allgemeine geistige Klima hineinpassen (vgl. Douglas 1991: 129). Laut Thiemeyer treten in diesem Zusammenhang der Übermittlungszufall und die Übermittlungschance ein. Der Begriff Übermittlungszufall beschreibt den Vorgang überhaupt von bestimmten Phänomenen Kenntnis zu nehmen. Übermittlungschance ist dagegen die tatsächliche Vermittlung des Wahrgenommenen, welche aus den genannten Gründen zurückgehalten werden kann und damit Einblicke in das Gedankenkonstrukt von Institutionen bzw. Kollektiven ermöglicht (vgl. Thiemeyer 2010: 79). Da von diesen Gegenständen und ihren Dokumentationen bis heute Primärforschungen ausgehen (vgl. Lochmann 2006: 18), ist es sinnvoll, die Aneignungsmotive der sammelnden, sozialen Gruppe zu ermitteln, um Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte der Sammlung ziehen zu können (vgl. Clifford 1985: 240). Prown unterscheidet bei der Erforschung zwischen „hard“- und „soft material culturists“. Erstere sind alleinig an den Fakten des Untersuchungsgegenstandes interessiert. Darunter fallen z.B.

Material, Funktion und Alter. Frühe Forschung, die vom Evolutionismus geprägt war, folgte diesem Gedanken, um daraus vergleichend zu versuchen, die „Zivilisationsstufe“ zu ermitteln. Letztere hingegen versuchen den kulturellen Kontext, in dem das Objekt steht, zu analysieren. Aber selbst die von Prown geforderte Kombination der beiden Vorgehensweisen (vgl. Prown 1996: 108) führt zu keiner objektiven Erkenntnis. Der Wissenschaftler als Subjekt ist in seiner Wahrnehmung eingeschränkt. Eine wie in den Naturwissenschaften angedachte Verifizierung ist nicht möglich (vgl. ebd.: 109). An dieser Stelle greift das Konzept der Intersubjektivität, welches die Trennung von Objektivität und Subjektivität aufheben will. Durch die Annahme, dass das forschende Subjekt seine verwendete Methodik offenlegt, soll gewährleistet werden, dass die Ergebnisse objektiv rekonstruierbar sind (vgl. Haller 2005: 34). Unabhängig von der angewandten Methode wird ein Bild konstruiert, welches in das eigene Archiv übertragen und fortwährend als authentische Repräsentation eines Sachverhalts angesehen wird (vgl. Becker 1997: 238f.). Das Museum ist der Ort der Selbstbeobachtung moderner Gesellschaften (vgl. Korff 2007: 169). Ein aktuelles Thema ist dabei die Entwicklung von Identität. In einem zeitgenössischen Museum ergeben sich daher neue Aufgabenfelder, da zentrierte nationale Identitäten zerfallen und kein Bedarf an ihrer Festigung besteht. Das Konzept der „hybridität“, nach dem sich Identitäten transkulturell und durch intellektuellen Austausch formen, rückt die Konstruktion von kultureller Identität in den Vordergrund (vgl. Macdonald 2000: 134).

Ein solch komplexer Prozess kann das Verlangen nach simpleren und mitunter vertrauter erscheinenden Zeiten entstehen lassen. Vertreten werden diese durch alte, real existierende Gegenstände. (vgl. Korff 2007: 169), die mit dem Eintritt ins Museum per se Zeugnisse der Vergangenheit darstellen. Aus diesem Grund ist eine Darstellung aktueller Lebensverhältnisse mit

materieller Kultur schwerlich zu leisten. Dies gilt im Besonderen für ethnologische Museen, deren Bestände zumeist aus einer Zeit stammen, die mindestens ein Jahrhundert zurück liegt (vgl. Engelhard & Schneider 2010: 71).

2.1.3 Original und Authentizität

Originalität und Authentizität bilden einen zentralen Punkt in der Frage, ob ein Ding als kulturelles Erbe gewertet werden kann. Ein authentisches Objekt hat nach Korff die Fähigkeit, einen nicht unmittelbar erlebbaren Zusammenhang erfahrbar zu machen. Diese Eigenschaft ist Grundlage für die Schaffung einer Aura. Sich auf Benjamin beziehend, sieht Korff in dem Zusammenspiel von Nähe und Ferne den entscheidenden Faktor. Die physische Nähe entsteht durch die Präsentation des Gegenstandes, der allenfalls durch eine Vitrine vom Beobachter getrennt ist. Gleichzeitig besitzt selbiger eine psychische Ferne, weil der Kontext, aus dem das Ding stammt, nicht erfahren, dieser dank der Authentizität aber repräsentiert werden kann. (vgl. Korff 1984: 120; 1997: 147; 2000: 168). Nach Vieregg kann nur ein Original Authentizität besitzen, denn nur dieses kann als Zeitzeuge des Vergangenen dienen. Weder die von ihr angeführte Replik, d.h. vom Künstler hergestellte Wiederholung, noch das Replikat, welches eine originalgetreue Nachbildung des Werkes ist, kann authentisch sein. Auch einer Kopie, die in wesentlichen Merkmalen mit dem Original übereinstimmt (vgl. Vieregg 2006: 44), fehlt das Authentische. Die Unterscheidung in diesem Sinne stößt aber spätestens bei Gebrauchsgegenständen an ihre Grenzen. Herstellungstechniken überschreiten durch Handel Grenzen und beeinflussen sich gegenseitig. Ein genaues Benennen, welcher Aspekt original und welcher kopiert ist, kann daher nur schwerlich geleistet werden. Eine lückenlose Zurückverfolgung bis zu den ursprünglichen Produzent_innen ist nahezu unmöglich (vgl. Haller 2005: 43). Selbst bei einem Erfolg, würden sich weiterhin die Fragen stellen, von wem dieser wiederum

inspiriert wurde und ob gleiche Gegenstände parallel unabhängig voneinander entstanden sind. Douglas untersuchte dieses Phänomen bei Forschungen, die gleiche Ergebnisse lieferten aber jeweils unterschiedliche Beachtung fanden (vgl. Douglas 1991: 122). Authentizität kann daher nicht objektiv ermittelt werden. Sie ist nicht festgeschrieben, sondern entsteht in einem sozialen Prozess. Demnach stellt sie auch immer ein Abbild von Idealvorstellungen bestimmter Sachverhalte dar. Sie wird damit zum Kontrollwerkzeug, das zur Erfüllung von Zielen, die diesen Vorstellungen zu Grunde liegen, gebraucht wird (vgl. Vannini & Williams 2009: 3).

2.1.4 Gedächtnisformen

Gegenstand der frühen Gedächtnisforschung war die Herausarbeitung der Antagonie von Geschichte und Gedächtnis. Nietzsche sah in der ständigen Wissensvermehrung des 19. Jh. die Gefahr, dass das kulturelle Gedächtnis nicht mehr in der Lage sei, unwichtige Informationen von den wichtigen zu trennen. Damit würde es die identitätsbildende Funktion verlieren (vgl. Assmann 1988: 130f.). Diese Funktion führte Halbwachs weiter aus. Er ging nicht von einem vererbaren, sondern von einem Gedächtnis aus, das durch die Sozialisation geprägt ist. Welzer nennt dieses Phänomen „repräsentationale Erinnerung“ (Welzer 2008: 159). Gemeinsame Erinnerungen sichern für ihn deshalb die Identität der Gruppe. Aus diesem Grund muss ein Gruppengedächtnis oder auch kollektives Gedächtnis existieren. Dieses ist allerdings, im Gegensatz zur autonomen Geschichte, räumlich und zeitlich an die Gruppe gebunden (vgl. ebd.: 131f.). Nora widerspricht dieser Gebundenheit, indem er anmerkt, dass Gruppen aufgrund ihrer gemeinsamen Zeichen und Symbole eine Identität ausbilden. Dieses System ist dabei sakral, d.h.

unantastbar (vgl. Münch 2002: 68). Die Geschichte, die die Vergangenheit repräsentiert, steht mit dem Versuch der „Entzauberung“ des in der Gegenwart verhafteten Gedächtnisses im ständigen Kampf mit dem selbigem. Aufgrund des Strebens nach Modernisierung, d.h. der Abkehr von der Vergangenheit, werde letzteres obsiegen (vgl. Assmann 1988: 132). J. Assmann greift das von Halbwachs kreierte Konzept des kollektiven Gedächtnisses auf und erweitert es um zwei Unterarten, die er „kommunikatives“ bzw. „kulturelles Gedächtnis“ nennt. Ersteres spiegelt alle Alltagskommunikationen innerhalb einer Gruppe wider. Diese ist weder organisiert noch kann sie an bestimmten Punkten in der Vergangenheit festgemacht werden. Es ist in seiner Lebensspanne von 80 bis 100 Jahren stets in der jeweiligen Gegenwart zu finden. Durch seine Anwendung wird das individuelle Gedächtnis unter Einfluss des Kollektivs geformt (vgl. Assmann 1988: 10).

Das kulturelle Gedächtnis besitzt im Gegensatz zum kommunikativen Pendant eine Alltagstranszendenz. Ausgangspunkt bilden schicksalhafte Fixpunkte in der gruppenspezifischen Vergangenheit. Es wird durch kulturelle Formung und institutionalisierte Kommunikation langfristig aufrechterhalten und besitzt dabei folgende Eigenschaften: es erhält den Wissensvorrat der Gruppe, der für ihre spezielle Ausformung verantwortlich ist. Zudem trennt es auf diese Weise das Eigene vom Fremden. Ferner wird die Vergangenheit aus der Gegenwart immer neu interpretiert, d.h. Veränderungen können integriert werden (vgl. ebd.: 12f.). Das Gedächtnis kann hierbei in zwei Modi aufgeteilt werden. Zum einen als Ansammlung aller eigenen Informationen der Gruppe und zum anderen die im jeweiligen Moment genutzten. Die Informationen müssen in einer Form vorliegen, die weitergegeben werden kann, sei es durch Schrift oder durch Rituale.

Als institutionalisierte Absicherung der Kommunikation, für deren Aufrechterhaltung es gleichzeitig Spezialisten bedarf (vgl. ebd.: 14), gilt auch das Museum. A. Assmann lehnt die Annahme ab, dass eine Antagonie zwischen subjektivem „bewohnten“

Gedächtnis und objektivem „unbewohnten“ Gedächtnis existiert (vgl. Assmann 1999: 133). Nach ihrer Ansicht sind beide nur verschiedene Modi des Erinnerns, die sich nicht gegenseitig ausschließen. Das Speichergedächtnis ist Kompendium allen gesammelten und objektivierten Wissens einer Gesellschaft. Diese amorphe Masse wird beispielsweise in Archiven bewahrt. Es stellt die Basis für das Funktionsgedächtnis dar. Je nachdem welche Inhalte gebraucht werden, um das Funktionsgedächtnis zu bilden, werden diese aus den im Speichergedächtnis lagernden Informationen erschlossen und interpretiert (ebd.: 140).

Gleichzeitig bildet das Speichergedächtnis den Ort, an dem ein aktuelles Funktionsgedächtnis durch eine Neuinterpretation des selbigen negiert werden kann (ebd.: 136). Dieses ist somit dynamisch und erfüllt überdies drei Funktionen:

Hauptanliegen des offiziellen bzw. politischen Gedächtnisses ist die Legitimation, z.B. um Herrschaftsansprüche geltend zu machen. Dies geschieht retrospektiv beispielsweise durch Genealogien oder prospektiv durch Denkmalsetzung. Die Delegitimierung wird unter anderem als Widerstand zu gegenwärtigen Machtverhältnissen genutzt. Im Gegensatz zur Legitimierung beruft sie sich nicht auf die Vergangenheit, sondern ist zukunftsgerichtet. Unter sie fallen alle Äußerungsformen, die zur Erstellung kollektiver Identität dienen, wie z.B. Rituale (vgl. ebd.: 138f.). Das kollektive Gedächtnis entsteht durch die Interaktion von Individuen einer Gruppe. Demnach findet eine Wechselwirkung von individuellen und Gruppenerinnerungen statt (vgl. Welzer 2004: 154).

Die Auswirkung von kollektiven Einflüssen zeigt sich vor allem beim impliziten Gedächtnis. Unbewusst aufgenommene Informationen können nicht aktiv verändert werden. Welzer nennt diese Art der Integration von Inhalten in die eigene Biographie „Soziales Gedächtnis“ (ebd.: 165). Das Museum als Vermittler von vergangenem und fremdem Wissen, bei dessen

Besuch nicht nur einzelne Rezipient_innen angesprochen werden, sondern diese mitunter auch untereinander agieren, spielte und spielt eine zentrale Rolle in der Formung der Gedächtnisarten. Um seine Funktionsweise in allen seinen Facetten zu verstehen, bedarf es einer Einführung in die geschichtliche Entwicklung der Institution.

2.2 Geschichte des Museums

2.2.1 Museumsgeschichte bis zur französischen Revolution

Das erste Museum, von welchem nur noch schriftliche Zeugnisse existieren, wurde 1470 in Rom gegründet. Es stellte die Sammlung von Papst Sixtus IV aus. Der Einfluss der katholischen Kirche ist unverkennbar. Tatsächlich gelten als Sammlungsursprung die kirchlichen, aber auch staatlichen Schatzkammern. Diese dienten sowohl als finanzieller Rückhalt als auch als Lagestätte für kulturelle Güter, die für die Nachwelt erhalten bleiben sollten. Vor allem als heidnisch betrachtete Güter wurden in ihnen gelagert (vgl. Pomian 1990: 46f.). Bereits hier wird die identitätsbildende Abgrenzung zu anderen Kollektiven, sprich anderen Glaubensgruppierungen, deutlich. Die Schatzkammern wurden im Laufe der Zeit durch private Sammlungen abgelöst. Dies hatte zur Folge, dass die zuvor als nahezu unbegrenzt geltende Bestandsdauer, die auch auf die – adeligen – Sammler abstrahlte, stark verkürzt wurde (vgl. ebd.: 47). An diese Sammlungen von Machthabern wurde der Anspruch gestellt, die Superiorität des Besitzers zu verkörpern. Die Schaffung der Illusion einer vollends durchschreitbaren Welt war eine Methode, diese Aufgabe zu erfüllen. Sie umschloss den Eigentümer im Zentrum des Raums, so dass er sich auf diese Weise als Herrscher und Mittelpunkt der bis dato bekannten Welt präsentieren konnte (vgl. Bennett 2002: 37, 95). Neben dieser Machtdemonstration konnte durch die mit der Sammlung festgelegte Bestimmung des kulturellen Erbes eine Traditionsquelle geschaffen werden (vgl. Pomian 1990: 46). Tradition ist im soziologischen Sinn die Weitergabe von normativen

Handlungsvorgaben (vgl. Langenhohl 2007: 41). In Verbindung mit dem Anspruch Herrschaft zu sichern, entsteht auf diese Weise eine traditionale Herrschaftsform. Sie ist geprägt von dem Glauben des Machthabers und seiner Untergebenen, dass ein bestehendes Gefüge bereits seit Generationen existiert und weiterhin zu bestehen hat (vgl. Weber 1976: 28f.). Wird also angenommen, dass Objekte ihren immateriellen Wert auf den Sammler übertragen wie es Köstlin beschreibt (vgl. Köstlin 1994: 201) und dieser Wert ausdrückt, einen in der Tradition verhafteten Machtanspruch zu besitzen, der gleichzeitig unanfechtbar ist, da es sich um sakrales kulturelles Gut handelt, sind die jeweiligen Institutionen in der Lage, sich ihre eigene Legitimation zu schaffen. Zudem hatten die Sammlungen den Zweck, andere Adelige zu beeindrucken und auf diese Weise das Prestige zu steigern oder zumindest zu halten (vgl. Bennett 2002: 37). Einerseits konnte gezeigt werden, wer über die nötigen Mittel verfügte, die ausgestellten Objekte zu erwerben bzw. zu rauben, andererseits festigte diese Vorgehensweise die Ständeordnung. Durch den Ausschluss des gemeinen Volkes, welches nur in Ausnahmen und als Rezipient der Machtdemonstration Zutritt zu den Kammern und Kabinetten erlangte, wurde ein Privileg geschaffen, das die Trennung zwischen dem Adel und der restlichen Bevölkerung symbolisierte (vgl. ebd.).

2.2.2 Museumsgeschichte ab der französischen Revolution

Einen radikalen Umbruch erfuhr das System mit der französischen Revolution. Zuvor nur restriktiv zugängliche Sammlungsstätten wurden erstmals frei zugänglich (vgl. Bennett 2002: 89) und somit das „revolutionäre Modell“ geschaffen. Dies unterscheidet sich vom „kaufmännischen Modell“ insofern, als dass Privatsammlungen nicht vom Staat aufgekauft wurden, sondern ehemals feudale und kirchliche Eigentümer einfach in den Besitz des Staates übergingen (vgl. Pomian 1990: 53). Damit

änderte sich auch der Zweck der Sammlungen. Es galt nicht mehr den Herrschaftsanspruch einzelner Personen zu legitimieren, sondern eine nationale Identität zu fundieren, die die vorherige Ständeordnung ersetzen sollte und letztendlich das Überleben der Republik zum Ziel hatte (vgl. Bennett 2002: 89). Um dieses Gedankenkonstrukt der Identität zu verdinglichen, wurde versucht, die nationalen Spezifika, von denen angenommen wurde, dass sie existieren (vgl. Macdonald 2000: 93), anhand von Objekten auszustellen. Diese sollten zum einen die vorbildliche Funktion der Republik darstellen, zum anderen den feudalen Lebensstil konterkarieren (vgl. Bennett 2002: 89). In Kombination ermöglichten sie die Berufung auf „typisch“ französische Eigenschaften, sowie die Abgrenzung vom ehemals Vertrauten und nun Fremden. Die Rahmung ermöglichte die Herausbildung eines kollektiven Bewusstseins. Nebeneffekt war die Reproduktion einer segregierten Gesellschaft. Dies geschah allerdings nicht durch eine gottgegebene Ständeordnung, sondern durch die Unterscheidung zwischen einer gebildeten Elite und einer ungebildeten Masse. Erstere verstand das Museum als Kunsttempel zu dem letztere wegen ungenügenden Wissens keinen intellektuellen, sondern lediglich einen oberflächlich ästhetischen Zugang fanden. Ihnen war es nicht möglich „hinter“ die Ausstellung zu schauen (vgl. ebd.: 35, 89). Daraus folgt, dass sich die Machtdimensionen lediglich verschoben haben. Anstelle der Monarchie sollte die Republik legitimiert werden, mit dem zusätzlichen Effekt, dass die bereits bestehende Ungleichheit weiter gefestigt wurde.

2.2.3 Sammlungen und sammeln ab der französischen Revolution

Die Französische Revolution hatte aber nicht nur Einfluss auf öffentlich zugängliche, sondern auch auf private Sammlungen. Ein Phänomen, das vor allem das Bürgertum betraf, da es über ausreichend zeitliche wie finanzielle Mittel verfügte, um dieser

Beschäftigung nachzugehen. Durch die abnehmende Kontrolle des Staates, der bis dahin als Meinungsbildner fungierte (vgl. Auslander 1996: 80) und der Herausbildung einer freieren Marktwirtschaft entstand ein erwerbbares Angebot an Gütern, das dazu genutzt werden konnte, eine soziale Identität zu schaffen (vgl. ebd.: 81). Denn, wie bei der nationalen Identität, konnten durch die Objekte immaterielle Werte verdinglicht werden, sei es Wohlstand oder Bildung. Die Wirkungsweise blieb dabei die gleiche, mit der Ausnahme, dass sie auf die Familie angewendet wurde (vgl. Köstlin 1994: 201). Auslander macht bei der Schaffung der sozialen Identität durch Sammeln eine geschlechtsspezifische Unterscheidung aus. Männer versuchten auf als zwielichtig und damit abenteuerlich betrachteten Auktionen neue als authentisch geltende Objekte zu erwerben. Auf diese Weise war es ihnen möglich, sich mit anderen Männern bzw. deren Sammlungen zu vergleichen und ihre Individualität auszubauen (vgl. Auslander 1996: 85). Bürgerliche Frauen hingegen, die gezwungenermaßen erwerbslos waren, repräsentierten in der neuerdings privaten häuslichen Umgebung den Status der Familie. Essentiell war dabei die Zusammenstellung von entsprechend gewählten Gegenständen der Inneneinrichtung, teilweise unter Zuhilfenahme von Fachzeitschriften (vgl. ebd.: 83f.).

Mit dem Neubau zahlreicher Museen im 19. Jh. wurden auch die Möglichkeiten des Gebrauchs musealer Techniken für die Interessenübertragung weiterentwickelt. Bereits die Architektur der Museumsbauten diente diesem Ziel (vgl. Macdonald 2000: 95). In repräsentativen Bauten, wurde seit dieser Zeit streng kategorisiert ausgestellt (vgl. Bennett 2002: 41). Die Innengestaltung war auf höchstmögliche Übersichtlichkeit ausgelegt. Auf diese Weise wurde mit architektonischen Mitteln suggeriert, das Museum sei eine allwissende Institution, mit der es der Einzelne intellektuell nicht aufnehmen könne. Außerdem

wirkte sich die bauliche Imposanz auf die Selbst-Disziplinierung der Besucher_innen aus. Unter dieser versteht Bennett ihre gegenseitige ausgeführte Überwachung, die dazu diente, ein regelkonformes Verhalten zu garantieren (vgl. ebd.: 48). Da auch im 19. Jh. politisch Einfluss auf die Institution genommen wurde, kann davon ausgegangen werden, dass durch diese Methode versucht wurde, die eigenen Bürger durch den Ausstellungsbesuch nach Gusto zu erziehen. Jede Person des Kollektivs war damit gleichzeitig Sittenwächter_in der anderen Mitglieder. Ein Verstoß ist damit nicht nur ein Missachten der Hausordnung, sondern ein Angriff auf das Kollektiv, das seinerseits mit Sanktionen konterte. Die Stärkung des kollektiven Seins hat auch die Präsentation der Objekte zum Ziel. Die Ausstellung von Ethnographica sollte wie schon im 18. Jh. durch Aufzeigen des Fremden, die Selbstzuschreibung zur eigenen Nation fördern (vgl. Macdonald 2000: 93). Mit fortschreitender kolonialer Aktivität fand das Fremde endgültig Einzug in das kollektive Gedächtnis Europas (Wanken 2010: 7). Es beschränkte sich bis dato vor allem auf die aus der Literatur bekannten Bilder vom „barbarischen-“ und „edlen Wilden“ (vgl. ebd.: 9). Während ersterer durch den Eindruck ungezügelter Gefahr abstoßend wirkte, erfüllte letzterer das Idealbild von einem naturverbundenen, unverdorbenen Wesen, welches in der eigenen Kultur wegen fortschreitender Industrialisierung im Begriff war zu verschwinden (vgl. Klein 2004: 140). Beide wurden laut dem verbreiteten sozialdarwinistischen Ansatz auf niedriger Stufe des kulturellen Entwicklungsschemas eingeordnet, an dessen Spitze, wissenschaftlich verbürgt, die eigene Kultur stand (vgl. Bennett 2002: 94). Beide Arten des „Wilden“ wurden zu Vertretern frühester menschlicher Entwicklung ernannt. Deren Erforschung, so die Hoffnung, würde Einblicke in die Ursprünge der eigenen Kultur ermöglichen. In Zoos und Weltausstellungen wurden Völkerschauen veranstaltet, die Menschen in inszenierten Umgebungen vermeintlich lebensnah zeigten.

Die Forschung an fremden Kulturen basierte zu Beginn auf Berichten von Personen, die direkt oder indirekt an der Kolonialisierung beteiligt waren. Selbige brachten auch Gegenstände aus den betreffenden Regionen mit, die wiederum erforscht und in verstärktem Maß in neugebauten Völkerkundemuseen oder weiterhin als Teil naturkundlicher Sammlungen ausgestellt wurden. Die anfänglichen Bestände leiteten sich somit weniger von eigens gesammelten, als von abgekauften bzw. geschenkten Sammlungen ab. Eine systematische und qualitative Vergrößerung war deshalb schwerlich zu realisieren, allerdings auch nicht gefordert. Die Auffassung, dass die Menge des erworbenen Wissens parallel zur Quantität der gesammelten Objekte steigt, führte stattdessen zu einem unübersichtlichen Anwachsen der Bestände (vgl. Laukötter 2007: 141), die kaum dokumentiert waren (vgl. Engelhard & Schneider 2010: 79). Ein solches entdeckendes Sammeln, bei dem Objekte wegen ihrer Neuartigkeit oder Rarität behalten wurden, sollte eine Gesamtschau der Kultur ermöglichen (vgl. Klein 2004: 70), obwohl dies schon damals nicht möglich war (vgl. Heesen 2004: 13f.). Zu späteren Zeitpunkten wurden eigene Sammlungsreisen unternommen. Die kolonialen Strukturen vereinfachten den Erwerb durch den infrastrukturellen Zugang (vgl. Engelhard & Schneider 2010: 76). Gleichzeitig wurde durch die Verbreitung der eigenen Kultur in den Kolonialgebieten die Angst geschürt, dass die indigene Lebensweise vom Aussterben bedroht sei, da sie sich in Bälde in ihrer Zivilisationsstufe weiterentwickeln würde (vgl. ebd.: 36). Der gefühlte Zeitdruck und die Konkurrenz unter den einzelnen Museen führten unter anderem zu moralisch bedenklichen Erwerbssituationen. Zum einen fühlten sich Kolonialbeamte legitimiert, im Dienste der Wissenschaft Objekte zu stehlen bzw. zu rauben, zum anderen waren gleiche Praktiken selbst bei eigens durchgeführten

Sammelreisen zu beobachten (vgl. ebd.: 37), zumal die vorher von der Direktion zum Erwerb erteilten Anweisungen kaum kontrolliert werden konnten (vgl. Laukötter 2007: 147).

2.2.4 Abriss der Geschichte des Übersee-Museums

Der Gründung des Überseemuseums ging ein reichhaltiges Wirken anderer Organisationen voraus. Bereits seit dem ausgehenden 17. Jh. wurde dem „Gymnasium illustre“ eine Sammlung angeschlossen. Es erfüllte die Kriterien eines Raritätenkabinetts erfüllt (vgl. Abel 1970: 11f.). Das älteste Objekt, ein Zwergwal aus dem Jahr 1669 ist bis heute erhalten und schaut auf alle Besucher_innen, die in das Foyer treten, herab. Ein naturwissenschaftlicher Schwerpunkt wurde von 1783 an durch die „Gesellschaft Museum“, die aus der „Physikalischen Gesellschaft“ hervorging, im besonderen Maß gepflegt (vgl. ebd.: 13). Es dauerte bis zum Jahr 1808 bis das erste Ethnographicum Einzug fand (vgl. ebd.: 20). In den nächsten 77 Jahren wurde dessen Bestand auf 6000 Objekte ausgebaut, was einem Anteil von weniger als 10% an der Gesamtheit der Gegenstände ausmachte. Sie wurden bis dahin eher als dekorative Beigabe zur Naturkunde ohne wissenschaftliche Fundierung gesammelt und ausgestellt (vgl. ebd.: 23). Das Anwachsen wurde durch die Gründung anthropologischer Gesellschaften angespornt, die versuchten, die gesamte menschliche Entwicklung zu untersuchen. 1872 wurde beschlossen, alle Ethnographica Bremens zuerst nur für eine Ausstellung, später permanent, zusammenzulegen und für eigene Ausstellungsräume zu werben. Ein Großteil der Ausstellung widmete sich neben Japan, China und Alaska, den deutschen Kolonialgebieten (vgl. ebd.: 30f.). Im Speziellen pflegte Bremen Kontakte zum Guano-abbauenden Unternehmen Hackfeld & Co (vgl. ebd.: 76), den für die Sammlungserweiterung spendenden Hapag-Lloyd und die Norddeutsche Missionsgesellschaft, deren Wirken der Gesellschaft

einen Fundus an Objekten bescherte (vgl. ebd.: 44). Bei der als erfolgreich geltenden „Nordwestdeutsche[n] Gewerbe- und Industrieausstellung“, wurden unter anderem Waren aus den damaligen „Schutzgebieten“ und kontextuell eingebettet publikumswirksam präsentiert. Der öffentliche Druck zum Bau eines eigenen Museums zeigte sich unter anderem in der Gründung eines eigens dafür vorgesehenen Vereins. In ihm sollten Teile der gezeigten Objekte erneut ausgestellt werden (vgl. Backmeister-Collacott, u.a. 2007: 23). 1890 wurde schließlich das „Städtische Museums für Natur-, Völker- und Handelskunde“ eröffnet. Der gute Verbindung zur Stadt pflegende Zoologe Hugo Schauinsland, bis dahin Leiter der „Städtischen Sammlungen“, wurde Direktor des Hauses (vgl. ebd.: 22f.). Die Ausstellungen sollten „Die Welt unter einem Dach“ vereinen und der breiten Öffentlichkeit einen Gesamtüberblick über die naturwissenschaftlichen, wirtschaftlichen, kulturellen und anthropologischen Entwicklungen ermöglichen (vgl. Zimmermann & Warnke 2008: 3). Objekte, zumeist aus Ozeanien, Afrika, Amerika und Asien stammend, versammelten sich in dem bald durch einen Anbau vergrößerten Haus. Die einzelnen Sparten wurden dabei meist voneinander getrennt präsentiert. Allein in der Ausstellung Ozeaniens wurde der holistische Ansatz verwirklicht (vgl. Abel 1970: 111), da hier ein solcher Anspruch seitens des Direktors bestand. 1935, zwei Jahre nach der Amtsenthebung Schauinslands durch die Nationalsozialisten, wurde das Museum in „Deutsches Kolonial- und Überseemuseum“ umbenannt (vgl. Shelton 2006: 65f.). Der Name unterstreicht dabei die politischen Absichten der Stadt Bremen, sich als Zentrum eines bestrebten Auflebens kolonialer Interessen zu etablieren. Als neuer Direktor wurde Carl-Friedrich Roewer eingesetzt, dessen Bestrebung es war, die soziokulturellen Gegebenheiten in den Kolonialgebieten realitätsnah wiederzugeben (vgl. Abel 1979: 175). Sowohl Kriegsschäden als auch Kürzungen des Budgets für die Restauration zogen besonders in der

naturkundlichen Sammlung den Zerfall großer Teile des Bestandes nach sich (vgl. ebd.: 199). Nach einer Teileröffnung 1949 folgte schrittweise die komplette Wiederherstellung des öffentlichen Zugangs zu der dann seit 1951 als Übersee-Museum bekannten Einrichtung. Zwischen den Jahren 1976-78 wurde das Museum zwecks Umbaumaßnahmen geschlossen. Die vorher kaum gegebene Verknüpfung der einzelnen Disziplinen wurde vorangetrieben. Des Weiteren sollte das Museum fortan als Forum für Fragestellungen dienen. Die Präsentationen orientieren sich nunmehr an regionalen bzw. kontinentalen Schwerpunkten. Der nächste größere Umbau fand 1999 mit der Eröffnung des Schaumagazins statt, bevor die Renovierung des Haupthauses 2001 begann. 2003 wurde unter anderem der Lichthof mit der neuen Ozeanien-Dauerausstellung wiedereröffnet (vgl. Übersee-Museum¹).

3. Methodik

3.1 Die Autorität der Ausstellung

Eine Ausstellung erzeugt Wissen. Sie schafft durch die Kombination mehrerer Objekte eine interne Logik, die zwar nicht als Abbildung der Realität verstanden werden darf, sich aber innerhalb des Museums selbst verifiziert (vgl. Macdonald 2000: 95). Dem Beobachter wird ein vermeintlich „objektiver Blick“ ermöglicht. Damit besitzt das Museum eine gewisse Deutungsmacht (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006: 40). Allerdings muss beachtet werden, dass die übermittelten Bedeutungen auch der jeweiligen Intention entsprechend verstanden werden. Denn durch das Zusammenspiel der Objekte mit anderen Komponenten der Ausstellung (vgl. ebd.: 37), gekoppelt mit den individuellen Erfahrungen der Besucher_innen, entstehen differenzierte

Bedeutungen, die übertragen werden können (vgl. Hahn 2005: 39). Dennoch darf der institutionelle Einfluss nicht unterschätzt werden. Das Museum befasst sich per definitionem mit der Erforschung seiner ausgestellten Themen. Stete Erkenntnisgewinne führen nach Foucault zur Wissensgenerierung (vgl. Polat 2010: 34). Das Museum kann mit seiner Forschungstradition deshalb auf eine reichhaltige Basis dessen zurückgreifen. Selbige bleibt Außenstehenden, sofern keine Spezialisten, verschlossen. Dieser Vorsprung an Expertise führt in Wechselwirkung mit der eindrucksvollen Architektur zur Suggestion einer intellektuellen Superiorität. Dies ist ein Vorgang, bei dem die Rezipient_innen die Macht über die Schaffung von Informationen an die Institution übergeben. Sie tritt als Wissensproduzentin auf, die nicht direkt hinterfragbar ist (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006: 41 & Scholze 2004: 131). Sie bietet ein Produkt an, welches als allgemeingültig angenommen und von Rezipient_innen letztlich auch erwartet wird (vgl. Mattl 1995: 25, 35). Eine solche Ausübung von Autorität führt dazu, dass innerhalb dieses Komplexes von Wissen und Macht das Museum dem Individuum überlegen ist.

3.2 Die Werkzeuge der Analyse

Präsentationen beanspruchen Raum. Sei dieser abgeschlossen oder offen, er ist nicht nur bloße Hülle, sondern interagiert mit der Ausstellungsarchitektur. De Certeau benennt den eigentlichen Ausstellungsraum „place“, in dem sich die Ausstellungsarchitektur, der „space“ befindet. Die Grundatmosphäre des Raumes kann von letzterer unterstützt, oder aber

gebrochen werden. Sie besitzen in ihrer Wechselwirkung eine bestimmte Wirkung auf die Besucher_innen, die ihnen nicht nur Begehungswege vorgibt, sondern sie auch emotional beeinflusst (vgl. Buschmann 2011: 163).

Zur hier angefertigten Beschreibung der ausgesuchten Displays wurde die von Clifford Geertz als ethnographische Methode etablierte „dichte Beschreibung“ verwendet. Sie bildet die Brücke zwischen dem „dort gewesen“ und dem „hier“ Sein (Offe 2000: 18). Entscheidender Bestandteil sind die Assoziationen, die den Rezipient_innen beim Betrachten in den Sinn kommen, da sie die Basis für die Standpunkte der Besucher_innen zu den einzelnen Inhalten darstellen. Der Beginn der Analyse erfolgt durch die dichte Beschreibung, d.h. die genaue Darstellung des Gesehenen, Geruchenen und Gehörtem und deren Auswirkung auf die Wahrnehmung. Diese haben beeinflusst durch die jeweils eigene Biographie Auswirkungen auf die Assoziationen, die die Betrachtung auslöst und damit Einordnung eines Displays bestimmt.

Zu beachten ist dabei, dass diese Art der Beobachtung, wie alle in der Ethnographie verwendeten Methoden, als subjektiv zu betrachten ist. Der optischen Filterung des Gesehenen und nicht Gesehenen folgt Gleiches auch beim Niederschreiben. Die begleitende Verschriftlichung unterliegt eigenen Gesetzen, die sich nicht vollständig mit denen der Wahrnehmung decken (vgl. Hauser-Schäublin 2008: 53). Durch die Differenz zwischen dem Erfahr- und dem Beschreibbaren entstehen somit tote Winkel, die nicht der eigentlichen Situation entsprechend geschildert werden können.

Nach einer solchen Beschreibung einzelner Themeninseln, erfolgt die Einteilung der gesamten Ausstellung in die von Scholze eingeführten Kategorien, um deren Zusammenspiel zu deuten.

Eine Ausstellung wird als Klassifikation bezeichnet, wenn sie verschiedene Objekte unter festgelegten Kriterien in Bezug zueinander stellt und zusammenfügt. Damit sollen verschiedene Themenkomplexe visualisiert werden (vgl. Scholze 2006: 86).

Die gezeigte Objektbedeutung konzentriert sich in dieser Form auf das zu vermittelnde Thema.

Bei einer Inszenierung wird die Nachbildung von Objektzusammenhängen durch die Platzierung in einer „natürlich“ erscheinenden Umgebung (vgl. ebd.: 201). Die Objektbedeutungen reduzieren sich vor allem auf die in den Präsentationen nahegelegten.

Mithilfe eines durch die Zeit fortlaufenden Arrangements der Gegenstände wird die Entwicklung eines Sachverhalts in einer chronologisch ausgerichteten Ausstellung aufgezeigt, bei der die zeitliche Verortung im Mittelpunkt steht (vgl. ebd.: 138).

Durch eine offene Zusammenstellung sollen in einer Komposition möglichst viele Anknüpfungspunkte für Besucher_innen zu den Objekten geschaffen werden (vgl. ebd.: 263). Die auftretenden Bedeutungen können nicht komplett erfasst werden, ihre Konstruktionen sind mit den biographischen Vorprägungen der Rezipient_innen verknüpft.

Hiernach folgt eine semiotische Analyse, die zwischen drei Analyseschritten unterscheidet. Die Denotation bezeichnet die Dekodierung der Gebrauchsfunktion eines Objekts (vgl. Scholze 2004: 30). Gleiches wurde aus seinem eigentlichen Funktionskontext mit dem Sammeln entfernt. Eine Denotation muss also aus den in der Präsentation dargelegten Zusammenhängen erfolgen (vgl. ebd.). Dabei ist es möglich, dass keine entsprechende Zuordnung seitens der Rezipient_innen erfolgen kann und das Objekt vorerst fremd bleibt. Anders verhält es sich bei der Konnotation. Sie beschreibt den Sinn, der die Funktion des Objekts übersteigt (vgl. Barthes 1988: 189). Ausstellungen können immer nur einen Teil der überhaupt bekannten

und vielfältigen Bedeutungen berücksichtigen (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006: 33f.). Dennoch findet immer eine Einordnung des Gesehenen vor dem eigenen biographischen Hintergrund statt. Werden etwaige Bedeutungen implizit übertragen, wird von Metkommunikation gesprochen. Sie sind Überzeugungen der Ausstellungsmachenden, die in gesellschaftliche, politische und wissenschaftliche Diskursen eingebettet sind (vgl. ebd.: 35).

4. Analyse

4.1 Die Annäherungssituation

Die Museumsarchitektur des 19. Jh. hatte die Funktion, das Individuum im Vergleich zur Institution nichtig erscheinen zu lassen. Das Überseemuseum bildet hierbei keine Ausnahme. Der repräsentative, mit Säulen ausgestattete Eingangsbereich muss durch eine neun-stufige Treppe erklommen werden. Dem Eingang vorgelagert liegt eine Rasenfläche, die fast das einzige Grün auf dem Bahnhofsvorplatz darstellt und von zwei Fußwegen gerahmt ist. Das Museum wirkt dadurch von den angrenzenden Gebäuden entrückt (Abbildung 1). Es gibt noch einen einzigen weiteren repräsentativen Bau, den Bahnhof. Die Gestaltung wie Funktion der beiden Bauten zeichnen ein Bild von vergangenen Zeiten, in denen Bremen als international bedeutsame Handelsstadt seine zumindest wirtschaftliche Blütezeit erlebte. Findet hierbei eine mitunter nostalgische Verschiebung in die Vergangenheit statt, wird selbige auch auf geographischer Ebene erreicht. Der Bahnhof und das Museum, welches Lebenswelten in anderen Ländern thematisiert, haben beide Verknüpfungspunkte zur eigenen Reisebiographie und den damit verbundenen Emotionen. Diese schürt Erwartung an das Fremde, das erfahren werden und vom Alltag ablenken will.



Abbildung 1: Frontansicht des Übersee-Museums Bremen.

Ich schreite voran. Das Museum rückt beständig näher. So passiere ich den Torbogen und damit das Tor zu einer anderen Welt. Bevor ich an dem weiteren „Reiseprozess“ allerdings teilhaben kann, muss die Treppe emporgestiegen werden, die als letzte physische Hürde wie bei einem Tempel den sakralen Raum vom Profanen abgrenzt.⁴ Den Blick nach oben gerichtet, schreite ich dem Eingang entgegen, versuche einen Blick in das Gebäude zu erhaschen, aber den transparenten Glaswänden zum Trotz bleibt mein Eindruck noch vage. Nur die Grundform des Innenraums ist von dieser Stelle erkennbar. Zwischen den Säulen, vor den hohen Mauern stehend fühle ich mich stark reduziert, Teil eines Ganzen, aber selbst nichts Ganzes mehr darstellend. Ein Blick über die Schulter offenbart den zuvor zurückgelegten Weg mitsamt Bahnhofsvorplatz, der überraschend übersichtlich erscheint. Ich spüre die Erhabenheit der Architektur, bevor ich das Foyer durch die Drehtür betrete (Abbildung 2).

Abbildung 2: Ansicht des Foyers vom Museumseingang.



⁴ Durkheim ordnet das in der Welt Existierende entweder einem heiligen oder einem profanen Bereich zu. Als heilig betrachtet werden alle Dinge, die von Verboten geschützt werden. Profan hingegen sind jene, auf die sich die Verbote beziehen und die sich von dem Heiligen distanzieren müssen (vgl. Durkheim 1981: 62f.).

Dieses überrascht mit geringerer Größe als es das Äußere erwarten lassen hätte. Lichtdurchflutet präsentiert es sich in überwiegend weißer Farbe, die das einfallende Licht strahlend reflektiert. Sie unterstützt außerdem den betont sachlichen Stil. Der Blick richtet sich somit auf die wenigen farbigen Elemente, wie es auch im white-cube geschieht, der jegliche Ablenkung vom Objekt minimieren will (vgl. Heesen 2004: 13). Die moderne Gestaltung ermöglicht ein letztes Mal die Rekapitulation des aktuellen Eigenen mit Blick auf das Fremde. Damit als Schleuse dienend wird der Raum in Richtung Lichthof und damit Ozeanien verlassen. Dem zuarbeitend ist auch die Infotheke Ton-in-Ton mit der Wandfarbe gehalten. Die institutionelle Verknüpfung tritt zurück und lässt Platz für andere Eindrücke. Die Gestaltungsform weckt die Erwartung, dass die mir vermittelten Inhalte aus dem Wesentlichen bestehen und darüber hinaus aus dem Blickwinkel einer neutralen Position heraus konzipiert worden sind. Des Weiteren treten somit die farbigen Produkte des Museumsshops in den Vordergrund. Dies kann als Fingerzeig auf den zweiten Sammlungsschwerpunkt, den Handel, gewertet werden. Schweift der Blick an die Decke, wird das Skelett eines Zwergwals sichtbar und damit der dritte Schwerpunkt: die Naturwissenschaft. Somit sind alle Sparten des Museums bereits in der Begrüßungssituation vorgestellt, die ich in Kürze anhand einer Dauerausstellung näher kennen lernen werde. Nach eigenen Angaben „[...] gewährt [diese] einen umfassenden Einblick in das vielfältige Leben der Südsee und die Beziehungen zwischen Mensch und Natur“. Ozeanien ist ein Netzwerk der Beziehungen: zwischen den Tieren, den Tieren und Pflanzen, den Menschen und der Natur, den Menschen vor Ort und den Europäern. Beim Navigieren durch die Großregion gilt es die Artenvielfalt im Korallenriff und in der Hoch- und Tiefsee, die Fischerei und den Anbau von Kokos- und Ölpalmen, das Leben mit den Ahnen und die Hochzeitsrituale auf der Insel Manus oder die Handelskontakte zwischen Bremen und Ozeanien zu

entdecken“ (vgl. Übersee-Museum²). Damit sind die drei Schwerpunkte und der Versuch, ihre Implementierung in einer einzigen Ausstellung zu verwirklichen, genannt. Im Begehren einen umfassenden Einblick in das Leben Ozeaniens zu gewähren, wird ein zwar nicht holistischer, aber in die Richtung schreitender Ansatz deutlich, der sich im nächsten Satz selbst relativiert. Denn die regionalen Bezüge fokussieren sich mit wenigen Ausnahmen vor allem auf ehemalige Kolonialgebiete des deutschen Reiches. Die vorgelagerten Inseln Papua-Neuguineas, dessen mittleres Sepikgebiet und Samoa bilden dabei die zu Ozeanien gehörenden Schwerpunkte, die vereinzelt ergänzt werden. Damit wird dem Eindruck Vorschub geleistet, das Gesehene wäre ein Abbild gesamtozeanischer Realität. Diese wird in einer teilnehmenden Beobachtung erforscht, denn die Ausstellung wird nicht begangen, man navigiert sich durch sie hindurch. Besucher_innen sollen mit dem Gezeigten verschmelzen, weniger flanieren, als sich viel mehr aktiv interagierend durch die Ausstellung bewegen.

4.2 Der Ausstellungsraum

Der drei Etagen umfassende Lichthof bildet das Zentrum des gesamten Ausstellungsbereichs und beherbergt erdgeschossig die Abteilung Ozeanien (**Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**). Der „place“, teilt sich hierbei in zwei etwa gleichgroße Bereiche, dem Hof als solchen und den dreiseitigen, von Galerien überdachten Teil, der von schlichten weißen Säulen getragen wird. Die ausladenden Maße erlauben den Besucher_innen einen schweifenden Blick und geben ihnen zum einen die Möglichkeit, die gesamte Räumlichkeit zu erfassen, zum anderen aber auch in der Ferne ihren Blick zu verlieren. Gleichzeitig lässt sie die betrachtenden Personen nichtig wirken und trägt somit der ursprünglichen architektonischen Intention Rechnung. Es besteht daher die Gefahr, nicht nur den Blick, sondern sich selbst zu verlieren. Dabei ist man sowohl Teil einer

Beobachtungssituation, wie auch selbiger ausgesetzt. Von den umliegenden Displays und auch von den Galerien aus kann das Verhalten der Besucher_innen beäugt werden.



Abbildung 3: Ansicht des Ausstellungsraums vom Schiffsdeck.

Der optischen folgt auch die auditive Überwachung. Der Hall im Raum ermöglicht das Lauschen der im Mittelteil geführten Gespräche an jedem Punkt der Ausstellung. Deutlich wird das Phänomen in dem Verstummen von Gesprächen und dem Ausweichen in die Randbereiche des Raums mit dem Ziel, einer Disziplinierung im Foucault'schen Sinn zu entgehen. Sie beschreibt die permanente Selbstkontrolle durch den Eindruck der ständigen Fremdüberwachung, die aufgrund architektonischer Mittel nicht erkennbar ist (vgl. Volkens 2008: 51).

Diese offene Etage dient gleichzeitig zur visuellen Trennung vom nächsten Ausstellungsraum, einer ebenso hohen Halle, die allerdings kein Glasdach besitzt und den asiatischen Kontinent thematisiert. Mit der Abgrenzung wird nicht nur Ozeanien symbolisch geographisch verordnet, sondern auch eine Linie zwischen verschiedenen Kulturen gezogen. Die Faszination mit der asiatischen Lebensweise scheint sich demnach aufgrund der strikt voneinander getrennten Urbanisierung und Tradition weniger aus dem Leben mit, sondern eher aus der Beherrschung von Natur zu nähren. Dieser vermeintliche Gegensatz zweier Geisteshaltungen kann von den Rezipient_innen zur Selbstverordnung genutzt werden. Ferner wird an dieser Stelle auch die Erniedrigung der Einzelnen weiter vorangetrieben, denn die angefangene Weltreise mit ihren unterschiedlich ausgeprägten Lebensweisen lässt die des Individuums klein und nichtig erscheinen.

Der „space“, besteht größtenteils aus rundlich geformten Holzpodesten, die zumeist halbhoch sind, vereinzelt aber auch die Größe einer erwachsenen Person erreichen können. In 13 thematisch differenzierten Gruppen zusammengefasst werden auf ihnen die Inhalte präsentiert. Dieser Aufteilung folgt auch die farbige Gestaltung der einzelnen Stationen. Ein helles Blau verweist auf flaches Wasser, tieferes wird mit einem dunkleren Ton dargestellt. Ähnlich verhält es sich bei den Landabschnitten, mit dem Unterschied, dass dichter werdender Regenwald die Podeste in ein dunkles Grün taucht, welches bei lichterem Gebieten

nur als Akzentuierung zu finden ist. Das gleiche Farbspiel wiederholt sich auf dem Boden. Die bereits vorkommenden Blautöne, die je nach Gewässertiefe wiederholt wechseln, werden von weißen, wellenförmigen und an Längen- bzw. Breitenlinien erinnernden Strichen unterbrochen. Zusammen ergeben sie das Bild einer stilisierten Insellandschaft mit einem dazwischenliegenden Ozean.

Die niedrige Höhe ermöglicht von jeder Position aus die Sicht auf jedes andere Display. Ausnahme stellen hierbei die hohen Meeres-Displays dar, die nur in vollverglaster Version gleiches ermöglichen. Aber selbst einfach verglast erreichen sie nicht die Decke und erlauben zumindest einen Blick auf die dahinter liegende Wand. Zusammen ergibt dies eine offen wirkende Struktur, welche die Weitläufigkeit des Grundraums aufnimmt und so den Eindruck eine Insellandschaft vor sich zu sehen verstärkt. Mitunter kann der Effekt jedoch dazu führen, dass der Bereich im Vergleich zum anschließenden Asienbereich und dem dort platzierten Teehaus inklusive eigener, hoch gewachsener Flora optisch untergeht. Die Inseln erscheinen aufgrund ihrer Form organisch. Sie verweisen durch Ausformungen bzw. Einbuchtungen auf die ihnen jeweils folgende. Ineinander überlaufend ermöglichen sie mit einer Ausnahme das freie Begehen der Ausstellung ohne einen plötzlichen Richtungswechsel vollziehen zu müssen. Damit folgt die Gestaltung der aktuellen Auffassung, keine Pfade vorzugeben und zumindest in der Theorie zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten anzubieten (vgl. Dernie 2006: 12). Eine solche läuft allerdings der Möglichkeit zuwider, den Blick ruhen zu lassen. Stattdessen wird er beständig auf die nächste Insel gelenkt und fordert damit zur Bewegung auf. Eine solche Bewegung durch den Raum erfordert eine auch psychische Hinwendung, die an anderer Stelle fehlt und somit den alltäglichen Gedankengang unterbricht. Zwar sind mehrere Ruhepunkte in Form von gepolsterten Teilbereichen der Inseln vorhanden, diese

liegen zumeist aber im hell erleuchteten Dachbereich und haben rückwärtig vorbeilaufende Wege. Sie sind damit weniger zum Beobachten als zum Beobachtet-Werden geeignet. Einzig die Sitzeinbuchtungen der Audiostation liegen unter den abgedunkelten Galerien. Die unterschiedliche Ausleuchtung, für die auf der einen Seite das zentral einfallende Tageslicht und auf der anderen die Spotbeleuchtung der Randbereiche sorgen, lässt ein Wechselspiel entstehen. Dies reicht von dunkler scheinenden Land- und Hoch- bzw. Tiefseethemata bis hin zur hellen Meerpassage. Zusammen mit den Bepflanzungen, die auf beiden Seiten zu finden sind, ergibt sich ein minimiert naturalistisches Abbild. Die verwendeten Pflanzen entstammen der Flora der repräsentierten Gebiete. Sie erschweren allerdings den freien Blick über die Inseln. Auch die Objekte, von denen ein Teil offen, die restlichen in integrierten Vitrinen, steht, bewirken diesen Effekt. Er bietet im Kontrast zur mittleren Passage die Möglichkeit, sich den Blicken kurzzeitig zu entziehen und so ein Gefühl von Sicherheit zu schaffen. Die Ausstellungsarchitektur fordert die Rezipient_innen zur freien Erkundung auf. Der performative Raum macht damit die Begehung zum Teil der Besucher_innenerfahrung (vgl. ebd.: 14). Dies unterstützend werden die Objekte, wenn nicht vom reichlich vorhandenen Tageslicht, meist von grauen Lampen in Scheinwerferoptik ausgeleuchtet, die mit ihrer Form an Bühnenequipment erinnern. Diese hängen entweder gut sichtbar von der Decke herab oder sind per Metallstab in die Inseln eingearbeitet. Ausnahmen bilden hierbei versteckte Strahler und nackte Glühbirnen, welche ein dunkleres Licht erzeugen, auf das an gegebener Stelle näher eingegangen wird. Eine Vielzahl der grauen Leuchtkörper ist nicht in Betrieb, was der bereits ausreichenden natürlichen Beleuchtung zugeschrieben werden kann. Dennoch scheinen sie durch ihre punktuelle Beleuchtung gezielt Wissenslücken zu erleuchten und damit zu schließen, stellen aber gleichzeitig mit ihrer Präsenz dabei den konstruierten Charakter der Ausstellung heraus. Dieses Arrangement lässt damit die Inseln wie invertierte Bühnen wirken, auf denen bewegungslose Gegenstände die

sich bewegenden Besucher_innen beobachten und von selbigen beobachtet werden, indem sie Fixpunkte ihres Begehrens darstellen. Aus den ausgetauschten Blicken entsteht ein lebhaftes gedankliches Schauspiel, bestehend aus Assoziationen, Reflektionen und Projektionen.

Jede der 13 Stationen behandelt ein eigenes Thema. Laut Ausstellungstitel geben sie Einblick in verschiedene Lebenswelten der Südsee. Die Aufteilung orientiert sich dabei weitgehend an westlichen Kategorien. In Verbindung mit dem ethnographischen Ansatz der Begehung erinnert sie an frühe Monographien, die das indigene Leben anschaulich, aber simplifizierend auf diverse Aspekte herunterbrachen. Der hohe Anteil an naturwissenschaftlichen Objekten ist auffallend. Dem Gründungsgrundsatz des Museums folgend, werden sie nicht in einer dezidiert eigenen Ausstellung gezeigt, sondern sind in alle Abteilungen gleichmäßig eingebettet. Damit nähert sich die Ausstellungsweise der seinerzeit von Schauinsland gewünschten, die jedoch damals auch nur in der Ozeanien-Abteilung anvisierten Darstellung aller Aspekte der jeweilig repräsentierten Lebenswelt. In der aktuellen Ausstellung erstreckt sich die (Unter-)Wasserwelt Ozeaniens auf die rechte Seite des Raumes. Von einem stilisierten Schiffsdeck kann sie über eine Insel, die den Tourismus thematisch vertieft, betreten werden. Dabei erhöht sich die Tiefe des Wassers von ufernahen Gewässern bis zur Tiefsee. Hierbei werden jeweils die maritime Fauna, deren Nutzung und ihre Erschließung thematisiert. Die Erläuterung zur Nutzung der Fauna wird mit der Darstellung indigener seefahrerischer Navigation und Fangmethoden ergänzt. Ihre Erschließung lässt sich mit der Rekonstruktion der Arbeit westlicher Forschungseinrichtungen, unter anderem einer Bohrstation, illustrieren. In Richtung der „Asien“-Ausstellung gibt es statt der sonst verwendeten blauen Vitrinen grüne. In ihnen wird das zum Land gehörende Tierreich verschiedener Regionen Ozeaniens gezeigt. Bleibt man auf dem

Weg, sieht man, dass der Übergang zur nächsten Abteilung mit Objekten gesäumt ist, die durch Handelsbeziehungen von Ozeanien nach Südostasien gelangten. Zur Mitte hin werden die ersten Inseln sichtbar, die deren Herstellung, die Flora und deren Nutzung thematisieren. Sie verweisen auf die linke Raumhälfte, in der die Verarbeitung weiterführend erläutert wird. Auf dieser Seite finden sich außerdem die Ausführungen zu den Themen Ahnen, politische Organisation, Initiation, Verwandtschaft und innerozeanischer Handel. Die Seitenwand ist in diesem Bereich in Blau gehalten und präsentiert Audiokommentare von Personen, die entweder zur Bevölkerung Ozeaniens gehören oder dort aus verschiedenen Gründen beschäftigt waren. An der ebenfalls blauen Kopfseite wird zusammen mit den vorliegenden Inseln das Wissen um die wirtschaftlichen Verhältnisse in den damaligen Kolonialgebieten und auch deren Erforschung und Verbindung zum Überseemuseum vermittelt. Die Schwerpunktverteilung von Naturkunde auf der rechten und den kulturellen Aspekten auf der linken Seite, getrennt von einem tiefblauen Graben, führt zu einer Paarbildung von Natur und Kultur. Auch der Versuch, einer solchen durch die objekthaften Verweise aus dem jeweiligen anderen Bereich die Verbindung beider zu verdeutlichen, ist nicht ausreichend, denn optisch bleibt eine Trennung sichtbar. Auffallend ist zudem, dass die Farben grün und blau eine Assoziation zur ruralen Natur aufbaut. Dabei außer Acht gelassen wird die fortschreitende Urbanisierung (vgl. Kreisel 2006: 14f.), deren Umfeld eher Assoziationen von Grau als von Grün hervorruft.

4.3 Wege nach Ozeanien

Mit Beginn der Reise durch die Insellandschaft und ihrer Unterwasserwelt beginnt auch die Auseinandersetzung mit dem Museum, das in ihm (re-)präsentierte Fremde, das Eigene und mir selber als Projektionsfläche. Nicht unerheblich sind dabei die

angebotenen Einstiegsmöglichkeiten, die mir eine intendierte Rolle zuweisen. Die Begehung des Raums bestimmt dabei die Rahmung des Narrativen, in dem ein Dialog zwischen mir und den Objekten stattfindet (vgl. Dorn 2006: 20f.). Zuerst bin ich Reisender, auf dem Weg Themeninseln zu besuchen und damit Einblicke in mir unbekannte Lebenswelten zu bekommen. Mit steht es offen, einen touristischen Zugang mit dem Betreten des Schiffsdecks oder einen forschungsorientierten mit der Betrachtung des Schreibtisches von Hugo Schauinsland zu wählen. Ersterer führt mich von der Gegenwart als Tourist über die Entstehungsgeschichte der Inseln hin zum indigenen Leben, den Forschungsaufenthalten und endet letztlich in der Bremer Handels- und Forschungsgeschichte. Letzterer leitet mich über die Audiostation und die Sedimentfalle bis zum Tourismus in einer z.T. chronologischen Reise durch Ozeanien.

Beim Betreten der Ausstellung stoße ich alsbald auf den Schreibtisch des Hugo Schauinsland. Seine massige Erscheinung gebietet mir Halt, lässt mich kurz innehalten, lenkt meinen Blick auf sich und bildet damit die einzige Barriere der Ausstellung. Aus dunklem Holz gefertigt steht er im Kontrast zu den dahinter liegenden weißen Pfeilern. Zudem besitzt er als einziges Objekt mit einem abgenutzten Teppich einen separaten Untergrund, auf dem ein im gleichen Zustand befindlicher, mit rotem Polster bezogener Armlehnstuhl dem Schreibtisch zugewandt steht. Dessen Schreibplatte ist von einer Glasscheibe bedeckt, unter der sich ein laminiertes Schreiben des Bürgermeisters Barkhausen befindet. In diesem fordert er für die bevorstehende Sammlungsreise Schauinslands nach Layson die unbedingte Unterstützung aller Beteiligten. Direkt daneben liegt ein Telegramm der Hapag-Lloyd, das neben Glückwünschen auch das Angebot enthält, etwaige Transporte ohne Entgelt zu

übernehmen. Es ist zum Teil verdeckt von einer Postkarte, welche eine Zeichnung des Bremer Rathauses zeigt. Weiterhin ist auf dem Schreibtisch auch der Ruf der Königlichen Akademie der Wissenschaften an Schauinsland zu sehen.



Abbildung 4: Schreibtisch Schauinslands. Mitte rechts: Stilisierter Globus.



„Norddeutschen Llyod“, überblickt.

Abbildung 5: Schublade des Schreibtisches. Im Hintergrund: Fotos von Ida, Martha und Walter Schauinsland.

Auf dem Schreibtisch befindet sich außerdem ein Globus, der, so wird aus den Länderbezeichnungen ersichtlich, die Welt vor dem ersten Weltkrieg darstellt. Davor hält ein kleines Körbchen Visitenkarten Schauinslands inklusive der Mailadresse bereit. Daneben liegt ein Flyer mit einer Übersicht der Ausstellung. Gegenüber steht eine kleine Vitrine. Sie ist bestückt mit einem Tölpelei, einem Skelett einer Layson-Ente, eines ausgestopften Sumpfhuhns und Zuckervogels, allesamt ozeanischer Herkunft. Eine Karte der Layson-Inseln liegt in direkter Nähe zu der Bewilligung von über 200 Reichsmark zur Deckung der Reisekosten. Wandert der Blick weiter den Tisch entlang, landet er bei der geöffneten Schublade, die ostasiatischen Kalligraphieutensilien und zwei Bücher enthält: „Drei Monate auf einer Koralleninsel“, welches von Schauinsland selber verfasst wurde, und „Stunden der Andacht“, das laut Beschriftung in seinem Besitz war. Mittig positioniert sind auf zwei Fotos jeweils die Frau des Museumdirektors Ida Schauinsland und die Kinder Martha und Walter zu sehen. Die ganze Szenerie wird von der mit Blumenketten behangenen Büste H.H. Meyers, Mitbegründer des

Die nebenstehende Texttafel erläutert dabei die logistische Verbindung der Reederei und des Überseemuseums und dessen Wirken in Bezug auf die Erschließung der Kolonien.

Auffallend sind die fehlenden Objektbeschriftungen. Nur Fotos, Vögel und Büste sind beschriftet. Ohne sie wird das Objekt lediglich zum schmückenden Beiwerk degradiert. So wird den Besucher_innen zuerst suggeriert, sie stünden im wandlosen Büro des ehemaligen Direktors. Die Empfindung wird vom ebenfalls unbenannten Teppich verstärkt, der den Tisch in einen eigenen Raum bettet, der außerhalb der restlichen Ausstellung zu liegen scheint. Die Verknüpfungen der einzelnen Objekte revidieren diesen ersten Eindruck. Der durch die offenbar forschungsrelevanten Objekte hergestellte Bezug zur Wissenschaft wird durch die Bücher und Schreiben direkt mit Schauinsland verbunden. Aber selbst die Verbindung zum Privatleben anhand der Fotografien besitzt einen beruflichen Aspekt. Denn Schauinslands Frau und zuletzt auch seine Tochter Martha begleiteten den Direktor auf seinen Forschungsreisen. Erstere findet, auch wenn nicht namentlich explizit genannt, doch Erwähnung im vorgelesenen Tagebucheintrag im Display „Stimmen aus Ozeanien“ (vgl. 4.8 Stimmen aus Ozeanien). Es ist somit die Korrelation zwischen Beruf und Berufung, die hervortritt. Der Schwerpunkt seiner Arbeit lag dabei bei den Naturwissenschaften. Sie wird durch die Vogelmodelle und anhand seiner eigenen Publikation über die Entomologie Laysons ersichtlich. Die Wahl von Ei, ausgestopften Vögeln und Skelett ist hierbei Sinnbild für den Prozess des Einfachen zum Komplexen, des Anfangs und des Endes einer Kette. Er entspricht damit den Vorstellungen des Evolutionismus. An diesem wird Kritik ausgedrückt, da die Reihenfolge durch die mittige Platzierung des Eies der beschriebene Vorgang unterbrochen wird. Das religiös orientierte Buch „Stunden der Andacht“ symbolisiert dabei die Position seines Besitzers in Bezug auf die Evolutionstheorie. Die

Schöpfungsgeschichte steht konträr zu seinen Auffassungen als Biologe, in seiner vermeintlichen Pflicht den „Primitiven“ zu zivilisieren, befürwortet er ihn hingegen.

Deutlicher fällt die Kritik beim Kalligraphieset aus. Die Platzierung des Fremden neben dem Eigenen in der gleichen Schublade spricht nicht nur für den Respekt anderen Kulturen gegenüber, sondern auch für die Adaption kultureller Ausdrucksformen des beforschten Landes, das er für weniger entwickelt hielt, in das eigene „komplexere“ System. Eine solche sieht der Evolutionismus nicht vor und war deshalb Kernkritik der Diffusionisten (vgl. Haller 2005: 40). Weiterhin ist dies ein Ausblick auf die bevorstehenden Reisen nach Ostasien und zeigt im Allgemeinen das Interesse am Fremden.

Dass das Museum seit jeher in ein Netzwerk zwischen Geldgebern und Politik eingebunden ist, wird am Brief des Bürgermeisters und des Hapag-Lloyd deutlich. Ohne deren Unterstützung wären die Forschungsvorhaben wie die durchgeführten nicht möglich gewesen. Sie gestalteten daher zur Gründungszeit die gegenwärtige Sammlung im entscheidenden Maß mit. Die Büste des H.H. Meyers steht hierbei für den wachenden Blick über die sorgsame Arbeit und damit einhergehende Pflichterfüllung aller dritten Parteien.

Um einen Abstand zwischen damaliger und heutiger Situation zu schaffen, wurde die Inszenierung durch verschiedene Stilelemente verfremdet. Zum einen durch die Glasplatte, unter der für den Gebrauch nicht erreichbare Dokumente liegen. Zum anderen durch die Visitenkarten mit der Mailadresse und die Blumenkette aus Kunststoff geben Aufschluss darüber, dass eine solche Situation nicht im 19. bzw. frühen 20. Jh. existiert haben kann.

Zuletzt besteht auch eine Chronologie zwischen mehreren Objekten. Die Planung der Reise nach Layson, die verschriftlichten Ergebnisse und der Ausblick auf die Asienreise sind ein Beleg dafür. Der Globus auf dem Tisch, in seiner Größe so gering, dass er von einer Person benutzbar ist, steht im Gegensatz zu der um ein vielfaches so großen stilisierten Weltkarte, welche von niemandem komplett einsehbar ist. Sie kann nicht bedient, sondern nur umgangen werden, entzieht sich also der direkten Kontrolle. Alle, die vorbeischreiten, hinterlassen einen schemenhaften Abdruck ihrer Konturen. Dies ist ein Zeig darauf, dass eine exakte Abbildung von Lebensrealität nicht möglich ist. Sie ist weder in Gänze zu erfassen, noch statisch. Stattdessen kann nur der Versuch unternommen werden, die Mechanismen der Verknüpfung ihrer Bewohner offenzulegen, wie es in der Dauerausstellung „Erleben was die Welt bewegt“, die auf der Galerie untergebracht ist, geschieht.

Eine Offenlegung ist auch das Hauptziel dieses Displays. Die Museumsanfänge und in Teilen die Sammlungsgeschichte bekommen einen objektorientierten Hintergrund, der ohne Texttafel auskommt. Sowohl persönliche als auch institutionelle Interessen und Verpflichtungen werden dargestellt. Trotzdem bleibt der Schreibtisch kein Wissensvermittler des ersten Blicks. Objekte, die nicht beschriftet sind, müssen durch das Hinzuziehen der vereinzelt Informationen zu einem Bild zusammengesetzt werden, sollen sie Sinn ergeben. Ansonsten bleibt nur der Eindruck, mit dem originalen Schreibtisch des ersten Direktors konfrontiert zu sein.

Trotz meiner nun gedanklich vollzogenen Verortung in der Gründungszeit des Museums, setze ich meinen Weg nicht durch die Ausstellung zum Thema des zur gleichen Zeit ablaufenden Warenexports fort, sondern wende mich der Abteilung „Tourismus“ zu. Deren Display in Form eines stilisierten Schiffdecks hatte bereits vorher meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Ich betrete die Gangway und werde somit gleichsam zum Passagier. Das mit dunkelbraunem Laminat ausgelegte Deck ist den



Abbildung 6: Stilisiertes Schiffsdeck des Displays „Wege nach Ozeanien“.

übrigen Bereichen in ihrer Höhe überlegen. Bei der Begehung fallen mir zu meiner Linken vier Fernrohre auf. Der Blick hindurch offenbart nicht die erwartete Vergrößerung des vorausliegenden Ausstellungsbereichs, sondern verschiedene Photographien. Neben zwei menschenlosen Sandstränden ist auch eine schwarz/weiße, dem Stil nach zu urteilen aus der letzten Jahrhundertwende des letzten Jahrtausends stammende, Abbildung von Indigenen vor einem Holzhaus zu finden. Letzteres ermöglicht zwar einen Blick auf den dahinterliegenden Teil, jedoch durch ein Prisma und daher aufgesplittert. Mein Blick schweift nach unten. Eine mit verschiedenen Reiseprospekten gefüllte Vitrine liegt vor mir. Am rechten Ende dieser sind zwei weitere Fernrohre aufgebaut, bei dessen Durchblick ein weiteres Reiseprospekt und ein Foto musizierender Indigener zu sehen sind. Am Ende des Decks angelangt, gerät durch eine Rechtsdrehung das Modell der „MS Bremen“, ein modernes Kreuzfahrtschiff, in mein Blickfeld. Nach einem weiteren Rechtsschwenk liegen zwei Liegestühle mit dazugehörigen Hörstationen mit Lautsprechern in Form einer Muschel vor mir. Es ertönen Lieder westlichen Ursprungs, die allesamt einen Südseebezug haben, zur Rast und damit zum Tagträumen einladen. Hiernach kann das Modell des Hapag Llyod'schen Reisepostdampfers begutachtet werden. Es ist einer Szene eingebettet, die dessen Beladung zeigt. Das ist der letzte Eindruck, mit dem das Deck über die Gangway wieder verlassen wird.

Behutsam wurde mit den benannten Elementen der Eindruck eines Schiffsdecks geschaffen. Es ist dabei in solcher Weise minimiert, die offensichtlich macht, dass zu keinem Zeitpunkt eine realitätsnahe Nachbildung geschaffen werden sollte. Da die Gegenstände auf der abstrahierten Inszenierung aus dem eigenen kulturellen Kontext stammen, fällt die Benennung des Funktionszusammenhangs leicht. Fernrohr und Muschel wecken die Neugierde mit der Chance, etwas Neues in weiter Ferne zu erblicken oder das Meer rauschen zu hören.

Die Objekte schaffen bereits für sich die Verbindung zum Thema Urlaub, sind sie doch aus diesem bekannt. Eine Sehnsucht, verstärkt durch mediale Aufmerksamkeit, wird im Prospekt gebucht. Das Fernrohr, das die Landschaft von einer Aussichtsplattform an einen heranrückt, die vom Strand gesammelten Muscheln oder die Liege am Pool, die früh morgens reserviert wird. Forciert wird der Eindruck der Urlaubssituation durch das Schiffsdeckdesign, das alle Elemente bündelt und nach außen abschließt.

Der Aufenthalt an Bord weckt eine positive Grundstimmung. Die Erinnerung an die Urlaubszeit spielt zusammen mit der Neugier gegenüber dem Fremden. Womögliche Gefahren scheinen nicht zu existieren. Vom Vertrauten umgeben genießen die Besucher_innen dank der Erhöhung einen auf der Ebene unerreichten Überblick und grenzen sie wegen fehlender weiterer Zugänge vom Rest der Ausstellung ab. Ihnen wird unterstellt, dass ihre Vorstellung Ozeaniens aus Reiseprospekten gespeist wird. Sie bei den bekannten Versprechungen der Reiseveranstalter abzuholen, ist damit das erklärte Ziel des Displays. Es ist eine Vorbereitung auf die restliche Ausstellung, bei dem dieses Bild durch die Präsentation von soziokulturellen Zusammenhängen, die in ihrer Komplexität über weiße Strände hinausreichen, ergänzt bzw. konterkariert werden soll.

Die Besucher_innen werden demnach mit dem Bild eines Südseeidylls konfrontiert, wie es am einfachsten zu erlangen und damit am bekanntesten ist. Die Masse der Eindrücke auf verschiedensten Präsentationswegen führen ein solches Bild allerdings ad absurdum.

Daneben wird auf die zeitliche Ebene des Phänomens verwiesen. Die frühen Fotoaufnahmen, zu deren Zeit edle Wilde und Kannibalen die Fantasie anregten, stehen für die Beginne ozeanischer Bereisung. „Aloha oe“, das von Fernweh handelt, und

aktuelle Reiseprospekte, die mit Abbildungen verlassener Strände eine Paradiesvorstellung bedienen, für das aktuell vermittelte Bild. Unterschiede sind allerdings auf der soziokulturellen Ebene auszumachen, wie es die Schiffsmodelle belegen. War es früher nur wenigen Personen unter vergleichsweise unkomfortablen Umständen möglich, etwaiges Bild- und Forschungsmaterial zu sammeln, kann heute durch ein Kreuzfahrtschiff die gleiche Region für eine Vielzahl an Personen bequem zugänglich gemacht werden.

Das Museum äußert eine Gegenthese zu Kohls Behauptung, das ethnologische Museum würde durch die neuen Medien überflüssig gemacht werden. Die Ausstellung ist der Ort, an dem Kultur in einer Form betrachtet werden kann, wie es im Urlaub nicht möglich ist. Der Blick durchs Fernrohr ermöglicht nur das Erleben des Ozeaniens aus dem Reisebüro. Wer versucht genauer hinzuschauen, sieht durch das Prisma doch nur ein undeutliches Muster, das Vielschichtigkeit andeutet, aber nur das Gleiche in ungewohnter Form erblicken lässt. Von einem möglichen „Blick“ aus dem Bild heraus kann aufgrund der Abschottung des Decks nicht die Rede sein, denn es erlaubt keinen direkten Weg zu irgendeinem anderen Thema. Der Passagier kann nur die Erfahrungen mitnehmen, die er an Bord gesammelt hat, welche aber seinen Wissenshorizont nicht merklich erweitert haben. Er steht am Ende dort, wo er bereits zu Beginn stand. Es ist das Betrachten von auratischen Objekten, die von Menschen gesammelt wurden, die von Bord gegangen sind und mitunter Jahre in der Region gelebt haben, die eine solche Erweiterung ermöglichen.

4.4 Südseeräume

Ich verlasse das Deck und gehe das erste Mal an Land. Die dreigeteilte Insel liegt unterhalb des Schiffsdecks. Ihre Bezeichnung „Südseeräume“ holt die eben gesammelten Erinnerungen an weiße Strände und laissez faire zurück ins Gedächtnis. Auf der ersten Insel befindet sich eine sich über den gesamten Bereich erstreckende Karte. Direkt daneben eine Texttafel, die Aufschluss über die Einteilung der Region und deren naturräumliche Ausprägungen geben. Weiterhin informiert sie über die Besiedlung, über die Kolonialisierung bis hin zu den heute in der Region gegebenen Staatsformen und den vielfältigen sozialen und kulturellen Strukturen. Das letzte und größte Inselstück behandelt den Tourismus in Polynesien im Allgemeinen und im Speziellen auf Samoa und Fiji. Wird die eben genannte Texttafel passiert, sind ein aus Kunststoff bestehender Koffer und eine mit Stoff bespannte Koffertruhe zu sehen (Abbildung 7). Gefüllt sind diese mit Blumenketten aus Kunststoff und Muschelketten, daneben liegen Holzlöffel und Trinkgefäße. Eine eingelassene Vitrine zeigt ferner Postkarten, Muscheln und andere kleinere Mitbringsel. Der nebenstehende Text erläutert den erheblichen Einfluss von Souvenirwünschen der Touristen auf die Produzenten, welche diesen nachkommen.

Auf der gegenüberliegenden Seite werden die Tourismuskonzepte Fijis und Samoas verglichen. Unbeschriftete Gegenstände werden freiliegend oder in einer eingelassenen Vitrine präsentiert. Auf dieser sind die Umrisse der jeweiligen Insel vermerkt, geben damit Aufschluss über deren Ausmaße und ordnen die Objekte außerhalb des Textes geographisch ein. Sind diese zumeist ähnlich, gibt es mithin Unterschiede in der anscheinenden Wertigkeit einzelner Produkte. Bei den fijianischen



Abbildung 7: Souvenirs aus Gesamt-Polynesien.

Beispielen sind zum einen Seifen vorhanden, teilweise in Kunststoff verpackt, zum anderen eine Puppe, die klischeehaft mit einem nachgebildeten Bastrock bekleidet ist und aus dem gleichen Material stammt. Aufgrund der industriellen Fertigungsweise, die zudem von geringer Verarbeitungsqualität zeugt, und dem kostengünstigen, leicht zu verarbeitenden Material, entsteht der Eindruck des stets weiter vordringenden industriell-kapitalistischen Einflusses. Demgegenüber steht auf der samoanischen Seite das einzig tatsächlich benannte Objekt, eine *kava*-Schale. Die schriftlichen Auseinandersetzungen mit den Fallbeispielen geben Aufschluss darüber, dass das fijianische Tourismuskonzept im Gegensatz zum samoanischen eher auf Massen- denn auf Individualtourismus ausgelegt ist. Ersterer ist weitgehend abgekoppelt vom indigenen Alltag, während letzterer Einsicht in gleichen erlaubt. Der objekthafte Eindruck erfährt somit eine Bestätigung. Die unbenannten Gegenstände in beiden Fallbeispielen sind vom Typus her Mitbringsel. Dies wird durch die Deponierung in Koffer bzw. Truhe impliziert. Dennoch wirken die samoanischen Objekte aufgrund der Materialwahl und den gedeckteren Farben z.T. wertvoller. Am deutlichsten sticht in dieser Hinsicht die *kava*-Schale hervor, der durch Benennung und exponierte Präsentation ein Wert zugeschrieben wird, der den aller anderen Gegenstände übersteigt. Gleichzeitig ist sie das einzige Objekt, das auch unter einer weiteren thematischen Überschrift auftaucht (vgl. Kap. 4.10 Zentrum der Macht), welches für ein heiliges sowie für ein profanes Trinkritual benutzt wird. Damit entsteht der Eindruck, auf Samoa ein Stück „authentische“ Kultur tatsächlich erleben zu können, wie es in der Ausstellung zu Polynesian ansonsten nicht möglich ist.

Das dritte Teilstück der Insel ist mit einem Roseneibisch bepflanzt. Seine Blüten wurden laut Beschreibung als Schmuck verwandt. Heute werden sie jedoch durch gefärbte Hibiskusblüten ersetzt, deren Muster auch Stoffdrucke zierte. Dieser Teil bildet den Übergang zum nächstgelegenen Bereich, der den ländlichen Naturraum beschreibt.

Alle Objekte sind unter dem Thema Tourismus zu subsumieren. Demnach ist die Benennung eindeutig, denn sie sind die thematische Fortführung des Schiffsdecks mit einer Vielzahl von Gegenständen, die auch hier nicht beschriftet sind.

Deswegen kann in diesem Fall davon ausgegangen werden, dass die gezeigten Dinge bereits im Vorfeld den Besucher_innen als schmückende Souvenirs bekannt sind.

Eine kulturelle Zuschreibung fällt dabei undeutlicher aus. Das mitgebrachte kann im eigenen Kontext je nach Erwerbsgrund eine Anerkennung oder Abwertung der besuchten Kultur sein oder als Gabe soziale Bindungen stärken. Sollten die Souvenirs für die jeweiligen Produzent_innen einen höheren Wert als den Verkaufswert besitzen, kann dieser nicht mit den vorhandenen Informationen erschlossen werden.



Abbildung 8: Souvenirs aus Fiji

Die Objekte unterscheiden sich dem Anschein ihrer Wertigkeit nach. Grelle Farben und die reichliche Verwendung von Kunststoff lassen die Objekte aus Fiji / allg. Polynesien minderwertiger als die samoanischen erscheinen. Diese sind gesetzter in der Farbe und größtenteils aus Naturmaterialien hergestellt. Sie ist die Objektivation der Aussage, dass Individualtourismus im Gegensatz zum Massentourismus den Reisenden die indigene Kultur näherbringt. Aber gleich welche Form des Tourismus gewählt wird, aus der Präsentation lässt sich schließen, dass er aufgrund mangelnden kulturellen Kontakts niemals den Status der Forschungsreise, die auf intensive Auseinandersetzung und tiefe Einblicke in kulturelle Gewohnheiten abzielt, erreichen kann. Unbenannte Objekte, die nicht einzeln, sondern in Haufen präsentiert werden, erscheinen weniger wert und reflektieren damit möglicherweise auch den Wert, der dem Oberthema zugestanden wird.



Abbildung 9: Souvenirs aus Samoa. Hintergrund: kava-Schale.

4.5 Gute Verbindungen

Nach meiner ersten Bekanntschaft mit der zu erforschenden Kultur, die sich bisher auf deren touristische Vermarktung beschränkte, entschieße ich mich wieder zur anderen Seite überzusetzen und durch den Besuch in dem Ausstellungsteil „Gute Verbindungen“ eine Reise zurück in der Zeit zu unternehmen. Das mit einem restaurierten Segel ausgestattete und größtenteils aus Holz bestehende Auslegerboot, welches bis in die erste Etage reicht, scheint dafür das ideale Mittel zu sein. Es diene den Informationen nach dem innerozeanischen Handel, also auch der Überwindung größerer Distanzen. Handel existierte bereits seit vor-europäischer Kontaktzeit. Rechts, links und an der Rückseite wird das Boot durch zwei Vitrinen ergänzt. Die linke zeigt *kina* aus Papua Neuguinea, eine Schuluniform, ein Abguss eines Fisches, Kochbananen und Reis. Der Text ordnet sie als neuerliche Importware ein, die zudem heute von motorisierten Booten transportiert werden. Nahrungsmittel und Kleidung können in ihrer Funktion durch den eigenen kulturellen Hintergrund ermittelt werden. Der kulturelle Kontext wird hingegen durch das Oberthema „Handel“ vorgegeben und die Bedeutung der Gegenstände auf ihren Status als Handelsware eingeschränkt. Die rechte Vitrine zeigt Handelsware aus früheren Zeiten wie Obsidian, Klingen, Dolche aus gleichem Material und einen Wassertopf (1897-1912). Die rückwärtige und damit letzte Vitrine präsentiert Kokosölbehälter (1908-12), Produkte des Hochlandes, die wiederum mit dem Öl der Küstenregion gefüllt werden. Vorratsbehälter, auch wenn auf den Inhalt ausschließlich durch den beigegefügte Text geschlossen werden kann, können ebenso wie die Messer problemlos als solche erkannt werden. Bei letzteren wird zudem der Herstellungsprozess anhand von drei Produktionsstufen, vom Rohmaterial bis hin zum fertigen Produkt, verdeutlicht. Ob der Rohstoff dabei eingetauscht, anschließend verarbeitet und als Endprodukt

wiederum eingetauscht wurde, bleibt dabei ungewiss, ebenso wie der weitere kulturelle Kontext. Zwar wird im Ausstellungsteil „Stimmen aus Ozeanien“ (vgl. Kap. 4.8 Stimmen aus Ozeanien) die mythische Herkunftsgeschichte des Obsidian erklärt, welches als „übernatürlich“ angesehen wird und somit die Sphäre des profanen verlässt und eine Aufwertung erfährt. Eine Verbindung zum restlichen Display, die über die Einordnung des Rohmaterials hinausreicht, ist allerdings nicht zu finden. Weder können Informationen über die genaue Funktion gefunden, noch die kulturelle Einbettung ausgemacht werden. Anders verhält es sich bei der Thematisierung der rituellen Bedeutung des Kokosöls. Auch hier erst einmal nur als Handelsware oder zur Verpflegung während der Überfahrt zu begreifen, wird seine vollständige Bedeutung in einem anderen Display erklärt (vgl. Kap. 4.3 Wege nach Ozeanien; 4.9 Im Netz der Verwandtschaft). Ergänzt wird auch die Bedeutung der Schifffahrt an anderer Stelle (vgl. Kap. 4.16 Wellen der Besiedlung). Damit wird im Ausstellungsteil „Gute Verbindungen“ inhaltlich auf einen Großteil der Gesamtausstellung Bezug genommen. Sie bildet darüber hinaus eine Nahtstelle zwischen linker und rechter Ausstellungsseite. Der hohe Wert der Seefahrt für das indigene Leben, erkennbar an den auf diese Weise ausgetauschten Handelswaren aus verschiedenen Epochen, wird bereits an der Größe des Bootes relativ zu den anderen Entitäten deutlich. Es übertrifft die meisten Inseln in seiner Größe und drängt sich damit in das Blickfeld der Betrachter_innen. Durch eine zentralere Platzierung auf dem Tiefwassergraben hätte die überragende Bedeutung weiter hervorgehoben und zudem illustriert werden können, dass das Auslegerboot tatsächlich hochseetauglich war. Der jetzige Analysestandort inmitten von Kreuzfahrtschiff und Reisepostdampfer lässt hingegen eine vermeintliche Konkurrenzsituation entstehen, die zuvor schon schriftlich durch den Vergleich von indigener und europäischer Seefahrt angedeutet wurde. Der Hinweis, dass bereits vor dem Eintreffen der Europäer maritimer Handel betrieben wurde, zeugt jedoch von den seefahrerischen Fähigkeiten der indigenen Bevölkerung aus

der Präkontaktzeit. Den Rezipient_innen wird bereits zu Beginn ihrer Reise vermittelt, dass der repräsentierte Indigene nicht „primitiv“ ist, sondern bereits vor dem Eintreffen der Europäer über komplexes Wissen und ebenso komplexe Handelsbeziehungen verfügte.

4.6 Wege nach Ozeanien II und Vom Zaubervogel zur Handelsware

Nachdem ich das Boot umkreist habe und fast ohne es zu merken im Begriff bin, das Display zu verlassen, entdecke ich dem Schreibtisch gegenüber etwas erhöht eine, im Blau des Fußbodens gehaltene und mit weißen Markierungen besetzte, Weltkarte. Auf ihr sind mit roten Punkten alle von Hapag-Lloyd 1913 angelaufenen Häfen eingezeichnet. Sie wird teilweise von drei farbigen Karten, die Kaiser-Wilhelmland, Deutsch-Neuguinea und Samoa zeigen, überdeckt. Diese ragen dabei über den Rahmen hinaus und verweisen auf die nebenstehenden Bereiche, das Schiffsdeck auf der linken und den Ausstellungsteil „Stimmen aus Ozeanien“ auf der rechten. Zudem werden die Dimensionen des von der Reederei weltweit betriebenen Handels deutlich, von denen die genannten Gegenden nur drei Beispiele darstellen (Abbildung 10). Eine an der Wand befestigte Objektbeschreibung verweist auf das Modell des Reisepostdampfers, welches augenscheinlich vom Eingang zum Schiffsdeck umgestellt wurde. Damit ist die zeitliche, regionale, sowie auch thematische Rahmung des darunter befindlichen Displayteils bestimmt. Dieses erinnert aufgrund seiner mit Holz ausgelegten, mit nackten Glühlampen kaum ausgeleuchteten, bauchigen Form und den darin befindlichen Fässern, Kaffeesäcken und Kisten, die teilweise Objekte beinhalten, an einen Ladenraum, mitunter an den des Postdampfers „Samoa“, der 1913 Ozeanien bereiste und entsprechende Waren geladen hatte. Auf der

Rückwand sind Daten des damaligen Handelsvolumens vermerkt, die per Spiegel an die Front projiziert werden und einen Eindruck von den Ausmaßen des Handels vermitteln. Der Bereich ist in fünf weitere Themenbereiche untergliedert, von denen vier ihre eigene Einbuchtung erhalten haben. Die ersten drei erläutern die wirtschaftliche sowie geschichtliche Bedeutung von Kokos, Kaffee und Paradiesvögeln.



Abbildung 10: Schiffsrumpf mit dem mittig präsentierten Unterthema „Phosphatabbau“.

Die vierte hingegen gibt Aufschluss über die Geschichte und den damaligen Sinn der Sammlungstätigkeit der Europäer. Mittig von allen Einbuchtungen liegt das Thema des Phosphatabbaus auf Angaur. Eine Wand, die die Umrisse der Insel zeigt, erlaubt durch drei Gucklöcher in Form von Ferngläsern den vermeintlichen Blick dahinter. Anhand von drei Bildern und einem darunterstehenden Text wird der Abbau des Phosphors erklärt, von dem, zumindest der Optik nach, versteckt hinter der Wand tatsächlich etwas bereit liegt. Die Sprache ist im Vergleich zu den restlichen Ausstellungstexten durch Kürze und fehlende Nebensätze simpler gehalten. Auch die Höhe der Gucklöcher und das vorhandene Trittbrett lassen auf die intendierte Vermittlung an ein jüngeres Publikum schließen. Unter dieser Annahme kann es als verständlich betrachtet werden, wenn die Komplexität minimiert wird. Die Aussparung, dass der Abbau unter menschenunwürdigen Bedingungen stattfand und darüber hinaus weitreichende ökologische Folgen hatte (Mückler 2012: 252), ist in Anbetracht der erklärten Ansprüche der Ausstellungskonzeption nicht nachvollziehbar.



Abbildung 11: Kaffee, Kokosnüsse und Objekte im Schiffsrumpf. Reflexionen erschweren den Blick in die Vitrinen in der gesamten Ausstellung.

Allein die Beleuchtung, deren Stärke das Display kaum zu erhellen vermag, kann als Zeichen für das Verschwiegene und die Schattenseiten der wirtschaftlichen Interessen gedeutet werden. Dennoch schafft der Blick hinter die Karte, und damit hinter das Oberflächliche, die Illusion, auch etwas über Hintergründe zu erfahren, welche nicht auf den ersten Blick zu erkennen sind. Das Unverständnis wird umso größer, als diese Verbindung zur Hapag-Lloyd als Transporteurin des Phosphors nicht nur auf sie selber als Nutznießerin der Umstände verweisen sollte, denn es wurden auch Objekte im Namen des Übersee-Museums in das Deutsche Reich gebracht. Zwar handelte es sich nach der Relation von Ware und Objekten zu urteilen nur um einen geringen Teil, dennoch war das Arrangement auch von Vorteil. Die hier nun bezüglich des Phosphors hervorgebrachte Kritik gilt auch für andere ausliegende Produkte wie Kokosnüsse, Kaffee und Paradiesvögel. Schriftlich wird die Bedeutung der Kokosprodukte erklärt, von denen vor allem das Öl geschätzt wurde. Zu dessen Gewinnung wurden Palmen in Plantagen angebaut, die ebenfalls die natürliche Umgebung nachhaltig beeinflussten. Die Nüsse liegen sowohl als Ganze als auch geöffnet berührbar in der Front, während dahinter durch eine Scheibe geschützt eine geöffnete, mit Objekten gefüllte Kiste steht (Abbildung 11). Sie beinhaltet aus Kokosnüssen hergestellte Schöpfschalen, Trinkgefäße und eine Flasche, alle aus den Jahren 1912 und 1907. Ihre Funktion kann hierbei durch die Beschriftung erfasst werden, der kulturelle Kontext bleibt allerdings verborgen. Damit steht der Verarbeitungsprozess vom Rohstoff zu einem Kulturgut, das damit drastisch an Wert gewonnen hat, im Fokus. Denn im Gegensatz zu den offen liegenden Nüssen sind diese beschriftet und gesondert verpackt in einer Kiste. Gleichzeitig wird eine Verbindung zum Bereich „Von Pflanzen umgeben“ aufgemacht (vgl. Kap. 4.14 Von Pflanzen umgeben), welche die Bedeutung der Pflanzen im täglichen Leben zum Thema hat. Der Fokus liegt damit nicht auf den eigentlichen Objekten, die zur Illustration bereit liegen, sondern auf der Pflanze an sich. Sie wird allerdings nicht selbst als Objekt präsentiert. Ihre Früchte dienen lediglich

als Dekoration. Dasselbe gilt für die Kaffeesäcke als Beispiel eines der Hauptexporte des damaligen Samoas. Unter der Kiste der Kokosnussprodukte steht eine weitere, gefüllt mit einer kleinen Schlitztrommel und einer Schnitzerei in Form eines Krokodils, gesammelt, wie ausdrücklich erwähnt wird, von Kapitän Nauer. Damit wird nicht nur ein weiterer Sammler des Überseemuseums genannt, sondern auch auf die Displays „Leben mit den Ahnen“ und „Leben am Fluss“ (vgl. Kap. 4.12 Leben am Fluss) verwiesen, in denen die gleichen Objekte wieder gezeigt werden. Dort wird sowohl der bisher unbekanntere Funktionszusammenhang als auch die kulturelle Einordnung geklärt werden.

In einer weiteren Kiste sind Beile mit Muschelklingen, wie auch eines mit einer Klinge aus Metall, die allerdings quer eingearbeitet wurde, präsentiert. Ihre Platzierung kann als Zeichen für die Adaptierung von Technologie sein. Damals fremde Materialien wurden mit vorhandenen Techniken zu einem neuen Werkzeug verarbeitet. Die in diesem Fall keineswegs blinde Übernahme von Inhalten symbolisiert die Handlungsfähigkeit von zumindest Teilen der Indigenen in Bezug auf das Fremde. Gleichzeitig sind sie für die zum Anbau von Kokosplantagen erforderliche Rodung des Primärwaldes unerlässlich und damit Sinnbild für die ökologischen Konsequenzen.

Die aufgereihten Paradiesvogelbälger, die wegen der Vergleichsobjekte trotz fehlender Beschriftung als solche zu erkennen sind, unterstützen diese Annahme. Die vor allem in Europa zu Modezwecken gebrauchten Federn hatte eine intensive Bejagung zur Folge. Die Verbindung zum gegenüberliegenden Display „Vom Zaubervogel zur Handelsware“ (vgl. Kap. 4.6 Wege nach Ozeanien II und Vom Zaubervogel zur Handelsware) erweitert den kulturellen Aspekt um den biologischen wie auch der Mythenbildung um die Tiere. Seit ihrer europäischen Entdeckung im 16. Jh. gelten sie aufgrund ihrer prächtigen, dem

Balzverhalten dienlichen Federn, als Sinnbild für das erdgewordene Paradies. Die Heimat der Tiere liegt in Papua-Neuguinea und damit im „barbarischen“ Melanesien.

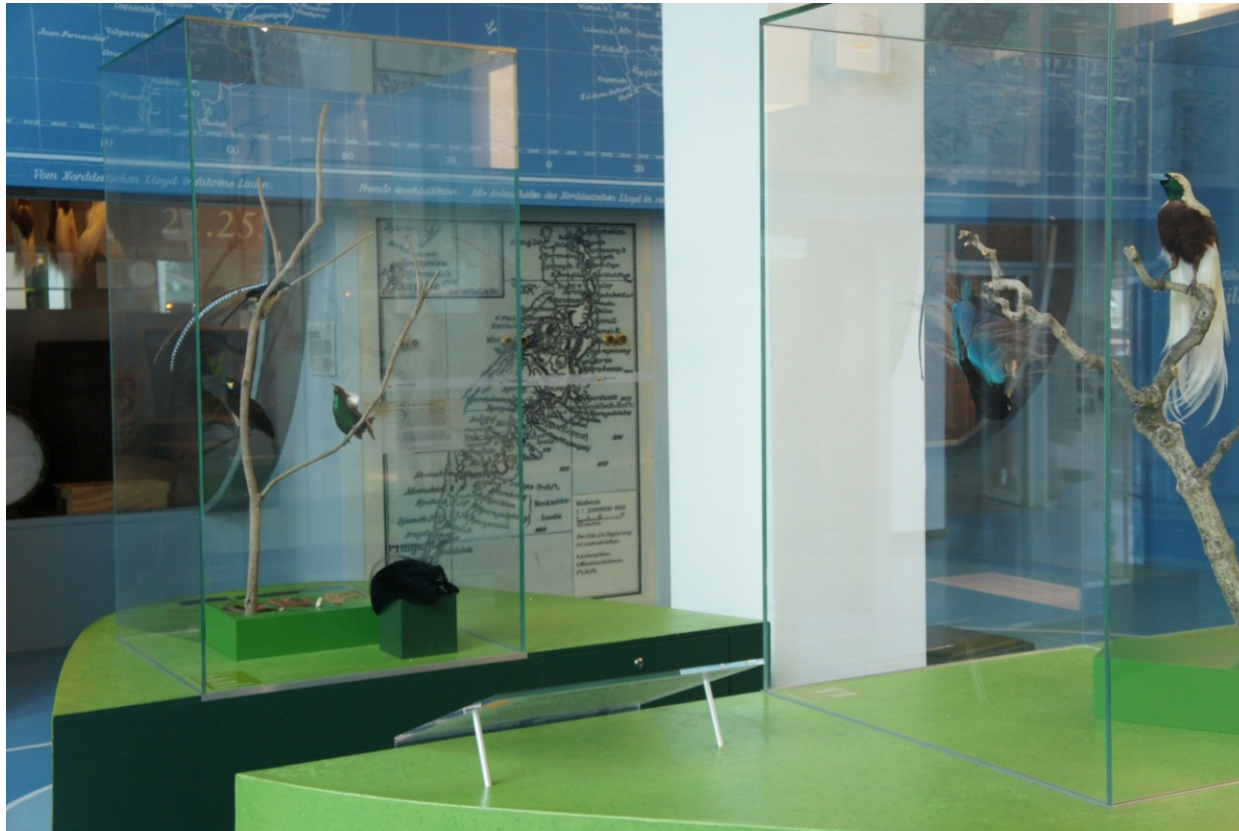


Abbildung 122: Display „Vom Zaubervogel zum Handelsgut“. Hintergrund: Paradiesvogelbälger.

In einem Bereich der zweigeteilten Insel, in dem ein ausgestopftes posierendes Exemplar präsentiert wird, werden biologische Aspekte des Vogels thematisiert (Abbildung 12). Seine kulturelle Bedeutung außerhalb des Mythos wird hingegen separat im zweiten Bereich erläutert. Zwei Präparate sitzen wie die vorherigen auf Ästen, während darunter vier Federn und ein Hut liegen. Stammt der Hut laut Beschriftung aus den 1920er Jahren, ist eine Zuordnung der Federn zu den gezeigten Arten nicht möglich, da weitere Informationen fehlen. Dennoch kann angenommen werden, dass sie von Paradiesvogelarten stammen, befinden sie sich doch direkt in ihrer Nähe. Wie auch bei den Kokosnüssen, wird der Prozess der Verarbeitung des Rohstoffs vom Vogel über Feder bis zur Kopfbedeckung aufgezeigt. Einzigartig in der Ausstellung, steht hierbei am Schluss der Produktionskette ein europäisches Produkt, welches aus importierten Rohstoffen geschaffen wurde. Dies ist ein erwähnenswertes Detail in der Hinsicht, dass die Inseln anders als der Schiffsrumpf indigenes Territorium repräsentiert und als Zeichen des Aneignungsprozesses des physischen wie kulturellen Raums durch die Kolonialregierung fungiert. Denn nicht nur die Inseln wurden besetzt, sondern auch deren Güter sich angeeignet, die, wie bei dem Kopfschmuck aus Paradiesvogelfedern ersichtlich, ursprünglich zu den ausschließlich indigenen kulturellen Ausdrucksformen zählten. Damit wird die Rolle „des Westens“ als Eindringling und Zerstörer indigener Traditionen zum Zweck der Befriedigung nicht-traditioneller Modeerscheinungen, d.h. zum kommerziellen Nutzen, festgelegt. Zwischen Bälgern und Beilen hängen auf Augenhöhe mehrere Speere aus Obsidian und einer aus Holz. Die Nähe zu den Vögeln könnte sie als Jagdinstrumente ausweisen. Aufgrund der Höhe in der sich die Vögel aufhalten, ist dies aber unwahrscheinlich. Daher bleibt die Frage offen, welchen Zweck die Speere in der vorliegenden Konstellation erfüllen und ob die gezeigten Materialien eine technische Entwicklung darstellen sollen. Werden die einzelnen

Gruppen als Vertreter ihrer Themenbereiche gesehen, entsteht durch die vertikale Anordnung eine Hierarchie. Demnach wird Exportprodukten wie den Paradiesvogelbälgern am meisten Wert zugesprochen, vor Waffen und Gegenständen des Alltags. Da letztere weniger für den Verkauf als für die Forschung bestimmt waren, findet damit eine Unterordnung der Wissenschaft unter kommerzielle Interessen statt. Dies ist ein Eindruck, der sich auch in der quantitativen Relation von präsentierten Waren und Objekten widerspiegelt. Den Abschluss des Displays bildet ein Diorama. In ihm sind verschiedene Reptilien vor einem als Bau zu erkennenden Hügel positioniert. Die angestrebte Naturtreue in Landschaft und Pose wird durch die Quantität der auf dem engen Raum vorzufindenden Präparate negiert. Dennoch ist die Intention, die Tierwelt in ihrem Lebensraum zu zeigen, ersichtlich und steht damit im Gegensatz zur Präsentation der zuvor gesehenen Bälge, welche die tatsächliche Transportform zeigt. Die einzelnen Echsen sind derweil nicht benannt, ebenso wenig das gesamte Diorama, was es zur Dekoration herabstuft. Diese Minderbewertung betrifft folglich scheinbar ebenso den Status der Naturwissenschaft im Vergleich zu dem der kulturellen Artefakte.

Eine nebenstehende Schrifftafel zählt verschiedene Sammler auf, die für das Museum tätig waren. Verbunden wurden sie durch das institutionelle Ziel, mit ihrer Tätigkeit seine Konkurrenzfähigkeit gegenüber anderen Museen zu steigern. Die Größe des Dioramas im Vergleich zu der einzelnen objekttragenden Kiste gibt über die Verhältnismäßigkeit der einzelnen Schwerpunkte Aufschluss. Man hat versucht, im Kleinen eine Realität zu schaffen und den Besucher_innen zu vermitteln, die es als solche gar nicht geben kann. Dies lässt auf die Auffassung schließen, es sei möglich, die Welt in einem Gebäude geordnet in Reinform präsentieren zu können.

4.7 Wertgeschätzt und ausgetauscht

Mit dem Paradiesvogelkopfschmuck wurde bereits ein westliches Statussymbol eingeführt, welches sein indigenes Pendant in dem Display „Wertgeschätzt und ausgetauscht“ findet. Direkt vor der ersten Einbuchtung werden Objekte präsentiert, die den hohen sozialen Status ihrer Träger ausweisen. Aus verschiedenen Teilen Ozeanien stammend, sind sie als Schmuck- bzw. Kleidungsgegenstände benutzbar. Die Diversität der Herkunftsorte lässt darauf schließen, dass das gezeigte Phänomen typisch für die Großregion ist. Zeitlich sind die Objekte von den Anfängen des 20. Jh. bis zum Jahr 1961 einzuordnen. Damit erstreckt sich neben ihrer Verbreitung auch die Praktik der Herstellung durch die Zeit hindurch. Der Zweck ist zuerst nicht bei allen Gegenständen erkennbar, wird aber durch beim Lesen der Objektbeschriftung ersichtlich. Es wird darauf hingewiesen, dass Wert immer zugeschrieben und somit wandelbar ist. Anhand der vorliegenden Objekte kann der Vergleich zwischen westlichen und indigenen Wertzuschreibungen gezogen werden. Waren sie bei der Präsentation im Schiffsrumpf noch unter zahlreichen anderen Gegenständen als Handelsware untergebracht, werden sie hier exponiert präsentiert. Sie erhalten auf diese Weise den gleichen Status wie der Paradiesvogelfederhut, womit gleichzeitig auch ein Vergleich zu statuserhöhender Kleidung gezogen wird. Auch wenn die indigenen nicht auf den ersten Blick als solche zu erkennen sind, geben die Beschriftungen darüber Aufschluss. Ein ähnlicher Vergleich folgt auch bei den Zahlungsmitteln, welche auf dem zweiten, größeren Teil der Insel ausgestellt werden. Sie ergänzen den durch den eigenen Hintergrund bekannten monetären Warenaustausch mit verschiedenen indigenen Konzepten des Tauschs bestimmter Objekte zu bestimmten Anlässen. In einer eigenen Vitrine aufbewahrt liegt auf einem Podest erhöht, ein Schweinekopf, der Teil von Schweineopfern bei Ritualen ist. Ein geschnitztes

Holzschwein, schmückende Hauer und mit Schweineschwänzen versehene Geldschnüre erweitern den Inhalt. Somit verweist das Display bereits thematisch vorgreifend auf die Themeninsel „Leben mit den Ahnen“ und „Im Netz der Verwandtschaft“, bei der eine solche weiter behandelt wird. Die Subsumierung der Objekte unter dem Aspekt der Verwendung von Teilen des Schweins lässt dessen Bedeutung für das rituelle wie alltägliche Leben deutlich werden. Erstere werden dabei in Form von Fotografien gezeigt. Unwillkürlich schränkt es die Wahrnehmung der Objekte auf dieses Charakteristikum ein. Welchen Wert die Gegenstände ansonsten aufweisen, kann nicht in Erfahrung gebracht werden. Ebenso verschließt sich die Funktion der Gegenstände der Erkenntnis. Nur im Fall der Hauer gab es eine Beschreibung. Der ungenauen Zuschreibung ist geschuldet, dass aufkommende Fragen nicht beantwortet werden können und der Fremdhheitsfaktor des Gesehenen steigt. Mitunter ist dies ein gewünschter Effekt, denn am Beginn der Ausstellung gelegen, wird die Neugier auf die folgenden Inhalte gesteigert. Einen ähnlichen Effekt hat auch das Steingeld, welches in diesem Fall zum Landerwerb diente. Zwar wird die Funktion erklärt, scheint in europäischen Augen dennoch impraktikabel, so dass vorwiegend nach weiteren Phänomenen gefragt wird, die einen zwischen Belustigung und Befremdung zurücklassen.

War die Vitrine noch in die Insel eingelassen, drängt sich die nächste emporragend in das Sehfeld der Betrachter_innen (Abbildung 13). In ihr sind Muschelgeld, ein Pottwalzahn und zwei Halsketten, aus eben solchen hergestellt, präsentiert. Die erhöhte Position lässt auf den hohen Status der Objekte schließen, der auch beim Lesen der Schrifttafel bestätigt wird. Gleichzeitig gibt der gezeigte einzelne Zahn einen Eindruck vom handwerklichen Geschick, das gebraucht wurde, um aus dem roh wirkenden Material eine Kette zu fertigen.



In einer weiteren eingelassenen Vitrine werden Paradiesvogelschmuck, *kina*-Scheiben, Armschmuck und Banknoten gezeigt. Über den drei ersteren findet eine Zusammenlegung von europäischen und indigenen Wertvorstellungen statt. Letztere verstärkt die ohnehin gegebene Verknüpfung der Objekte als Tausch- und Zahlungsmittel. Um etwas über die Bedeutung über die Grundfunktion hinaus, d.h. über die einzelnen Anlässe, zu erfahren, bedarf es der Lektüre der Objektbeschriftungen, die diese erläutern. Es besteht also eine Spannung zwischen dem Bekannten, welches dem Grundverständnis dient und der einzelfallbezogenen Anwendung, deren Fremdheit den eigenen Wissenshorizont übersteigt, irritiert und auf diese Weise fasziniert. Potenzierend wirkt die Aussage, dass es mit dem Kontakt der Europäer zu einer Inflation des Muschelgeldes kam und dieses letztlich durch Geldnoten ersetzt wurde. Der bekannten inflationären Wirkungsweise folgt der Verlust eines offensichtlich traditionellen Kulturguts, dessen Funktion schließlich vom

Papiergeld übernommen wurde. Mit dieser Eigenschaft als Verdränger des Althergebrachten sind die Geldnoten und das damit verbundene westlich kapitalistische Wirtschaften im Vergleich zu vorherigen Tauschgeschäften als negativ zu bewerten.

Abbildung 13: Größere Hälfte des Displays: „Wertgeschätzt und ausgetauscht“.

4.8 Stimmen aus Ozeanien

In dunkelblauer Farbe führt das Display den Schiffsrumpf in stilisierter Form weiter. Auf der gesamten Längsseite sind insgesamt fünf Aussparungen eingelassen, auf denen Platz genommen werden kann und welche eine jeweils andere thematische Ausrichtung besitzen (Abbildung 14). War ich zuvor noch im Lagerraum, steige ich nun in die Kojen, um Geschichten von Forschern und Beforschten zu hören.

Ich setze mich. „Die Sammlung des Überseemuseums“ ist auf dem neben mir befindlichen Schild zu lesen. Mein Blick wandert auf die zum damaligen Export bestimmten Waren, auf den Schreibtisch des Hugo Schauinsland und das Schiffsdeck. Nach Buschmann ist diese Situation eine gleichzeitige Ana- wie Prolepse, d.h. der Rückblick und die frühzeitige Vorschau auf einzelne Ereignisse innerhalb der Ausstellung (vgl. Buschmann 2011: 157f.). Der Schreibtisch gibt Zeugnis von den Reisevorbereitungen, die Gegenstand der Hörexponate sind. Mit dem Wissen, dass die Regionen touristisch erschlossen werden, reicht mein Horizont diesbezüglich über das der Erzählenden hinaus, obgleich er in Bezug auf den folgenden Inhalt diesen Personen nachsteht. Zukunft und Vergangenheit liegen damit dicht beieinander, haben einen klar definierten Anfangs- (Forschungsvorbereitung) und Endpunkt (Tourismus). Dazwischen verschmelzen sie zu einer kleinen Masse, die die Komplexität der Entwicklung nicht erkennen lässt, weshalb sie simplifiziert in dem Gedanken des wegbereitenden Forschers mit dem folgenden Touristen mündet. Mit dem Druck auf den obersten der vier Knöpfe ertönt eine Stimme. Laut Beschreibung handelt es sich um einen Brief Kapitän Nauers an Ludwig Cohn. Eine Stimme erzählt in erster Person von seiner Sammeltätigkeit auf den Inseln, beschreibt die Teilnahme an einem *sing-sing* und fragt nach dem Verbleib eines Kanus.



Abbildung 14: Links: Stimmen aus Ozeanien. Hintergrund rechts: „Im Netz der Verwandtschaft“.

Die zweite Einspielung lässt Cohn in einem vorgelesenen Tagebucheintrag quasi selbst zu Wort kommen. Laut ihm sind die indigenen Handelspartner außerordentlich geschickt im Verhandeln und wissen um den Wert ihrer veräußerten Gegenstände. Als drittes klärt der erste Museumsdirektor in einer mehrteiligen Aufzeichnung den Zuhörer über die Arbeit als Naturforscher auf, die er zusammen mit seiner unbenannt bleibenden Frau leistete. Eine Reise in die Südsee sei weniger angenehm als es die öffentliche Meinung vermuten ließe. Sowohl das feuchte Klima als auch Insekten vernichteten immer wieder die notdürftig präparierten Tiere. Von den anscheinend zeitnah dokumentierten Eindrücken führt ein Zeitsprung zu einer Zusammenfassung der ersten Hälfte der Reise, bevor ein weiterer Sprung zur späteren Rekapitulation dieser Jahre führt, die trotz der Mühen mit Sehnsucht gefüllt ist.

Den Abschluss des Segments macht der Ethnologe Otto Finsch. In seinem Reisebericht äußert er sich kritisch gegenüber dem „labour trade“, der Verschleppung Einheimischer zur Zwangsarbeit. Darauf folgt die Beschreibung des Widerstandes gegen Kaufinteressenten, der durch das Verstecken von begehrten Objekten bzw. das Anbieten von weniger wertvollen sichtbar wird und entsprechenden Verhandlungsgeschicks bedarf. Die Äußerung darf als Hinweis auf die Handlungsfähigkeit gesehen werden, die es den Indigenen erlaubte, die neuen Strukturen zum Teil auch für die eigenen Interessen zu nutzen.

Die auditiv aufbereiteten Inhalte haben mich über einen westlichen Einstiegspunkt an erste ethnographische Objekte herangeführt. Die Themen waren bekannt und haben eine vertraute Atmosphäre aufgebaut. Eine vorgelesene, abenteuerliche Geschichte sorgte bereits im Kindesalter für Faszination. Vergangene Zeit, ferne Länder und fremde Sitten können aus sicherer Distanz erfahren werden, während ich komfortabel sitzend, die Umgebung betrachte, die gesehenen Objekte in die Geschichte

einbaue und sie somit an imaginiertes Lebendigkeit gewinnen. Gleichwohl Vergangenes immer nur erzählt und nicht lebendig erfahren werden kann (vgl. Klein 2004: 76). Dennoch schafft die konsequente Benutzung der ersten Person und deren Beschreibung ein Bild mit der Suggestion von „Wahrheit“ in meinem Kopf, bekomme ich doch Informationen aus erster Hand. Ich identifiziere mich mit den Protagonisten. Es entsteht eine Abgrenzung des „Wir“, das die westlichen, größtenteils für das Überseemuseum tätigen Sammler umfasst, von dem „Ihr“ der Indigenen, deren Gegenstände zu sammeln sind. Zur Identifikation hilft zudem die Präsentation eines scheinbar moralisch einwandfreien Verhaltens aller Beteiligten. Begegnungen hätten auf Augenhöhe stattgefunden, es sei nicht geraubt, sondern fair erworben worden. Jede Ausnutzung wie die des „labour trade[s]“ sei Fremdverschulden gewesen und wird entsprechend kritisiert. Die hier betriebene Forschung ist damit im Gegensatz zur Kolonialpolitik vorgeblich von allen Zweifeln befreit, denn sie ist es, die aus Interesse am Menschen und nicht zur Profitmaximierung sammelt. Es sollte verständlicherweise nicht das Ziel sein, in einer paternalistischen Regung Indigene als Opfer zu stigmatisieren. Jedoch müssen aufgrund einer fehlenden Reflexion die vorgetragenen Eindrücke als Fakten angenommen werden. Wir wissen jedoch, dass nicht sicher sein kann, wie die Objekte gesammelt wurden, da die Erwerbssituationen mitunter unkontrolliert abliefen. Zudem gab es immer Verstrickungen zwischen Kolonialregierung und den Sammlungsreisenden, die aus der geschaffenen Infrastruktur Nutzen ziehen konnten (vgl. Engelhard & Schneider 2010: 76). Das projizierte Bild der ethisch korrekten Wissenschaft kann daher nicht aufrechterhalten werden. In Bezug auf die gegen den Westen gerichtete, indigene Kritik bedeutet dies, dass sich die Wissenschaft dieser komplett entzieht und sie deshalb nur für politische und kommerzielle Akteure von Belang ist.

Die zweite Kojé entfernt sich thematisch von den Bremer Verbindungen und gibt einen Eindruck von anderen „Forschern in Ozeanien“, die zeitlich vor bzw. nach den eben genannten Beispielen zu verorten sind. Anhand von sieben verschiedenen Persönlichkeiten wird ein durch die Zeit laufender Blick auf die ethnographische bzw. ethnologische Forschung geworfen. Die erste Aufzeichnung stammt hierbei aus der Zeitspanne zwischen 1779 und 1781, wurde von Joseph Banks verfasst und beschreibt nach einer personenbezogenen Einleitung in der dritten Person die paradiesischen Zustände auf den besuchten Inseln. Diese erlaubten es der einheimischen Bevölkerung praktisch ein Leben ohne Arbeitsaufwand zu führen. Damit ist dies ein Beispiel für die Literatur, welche im Display „Südseeträume“ erwähnt wurde und das immer noch aktuelle Bild des „edlen Wilden“ populär machte. Das Bild wird in den folgenden Beiträgen weiter bestärkt, erfährt bei Alfred Russel Wallace aber eine inhaltliche Ergänzung. Er weist auf die nötigen Vorkehrungen bei dem Versand der Paradiesvögel hin und betont die Schwierigkeiten, die beim Transport entstehen. Neben dem Eindruck der schwierigen Sammlungssituation grenzt sich mit der problematischen Heimbringung der Objekte die Forschungsreise von der immer noch im Blick befindlichen Urlaubsreise ab, deren Souvenirs leicht im Gepäck ihren Weg zurück finden. Von der Begegnung von Forschenden, einem Häuptling und indigenen Frauen berichten Georg Forster und Nikolai Miklucho-Maclay. Dabei ist von letzterem unter anderem zu erfahren, dass sich Frauen bei Begegnungen versteckt hielten. Dies ist ein Hinweis auf die Schwierigkeiten aufgrund von Rollenverständnissen Einblicke in weibliche Lebenswelten zu erhalten. Es folgen Tagebucheinträge von Ton Otto. Er gibt nicht nur einen Einblick in den Verlauf der An- und Abreise von der Insel Manus, sondern hinterfragt auch seine Rolle als Ethnologe. Mit seiner Annahme, alle Menschen hätten eine gemeinsame Basis, schließt er sich der Lehrmeinung früher Anthropologen an, die unter anderen Voraussetzungen eine eben solche gesucht haben. Allerdings stellt er die besondere Subjektivität der

sozialwissenschaftlichen Forschung heraus, die nicht nur konträr zum Objektivitätsanspruch, der bis in die 1970er Gültigkeit hatte, steht, sondern auch alles zuvor Gehörte zum Teil relativiert. Durch den naturwissenschaftlichen Exkurs führt Michael Türkay, welcher über die Erforschung der maritimen Fauna berichtet. Über die Forschungsboje wird zu diesem Ausläufer eine optische Verbindung zur gegenüberliegenden Seite des Raums geschaffen, die dort vertiefend behandelt werden.

Gerade Ton Otto trägt dazu bei, dass im Gegensatz zur vorherigen Station zum Hinterfragen des Gehörten angeregt wird. Demnach geht es nicht um eine vorgefertigte Gegenmeinung, sondern um den Anstoß, die Informationen zu reflektieren. Es darf nicht vergessen werden, dass das Museum als Lehrmeister auftritt, dessen Wissen als wahrhaftig angenommen wird. Ton Ottos Kommentar kann dem entgegenwirken, muss dazu allerdings auch bis zum Ende gehört werden. Bei der Fülle von Beiträgen, von denen der Genannte nur nicht einmal 5% ausmacht, kann davon ausgegangen werden, dass er und die enthaltene Botschaft regelmäßig überhört werden. Aus diesem Grund bleibt die zuvor geäußerte Kritik eines unreflektiert vermittelten Bildes bestehen.

Die dritte Station ist als „Stimmen aus Ozeanien“ gekennzeichnet. Sie bildet damit nicht nur den zentralen Punkt des Displays, sondern auch dessen Namensgeber. Demzufolge wird dem Inhalt eine besondere Bedeutung zugestanden. Dieser besteht aus Darstellungen und Meinungen Indigener zu verschiedenen Phänomenen. Auffällig sind hierbei die Fotografien. Sie zeigen keine Konterfeis der Sprechenden wie es zuvor der Fall war, sondern den thematischen Überbau des Gesprochenen. Sie sind durchweg in Farbe gehalten und entsprechen damit den Erwartungen, die die Datierung, sofern vorhanden, aus den 1990er Jahren weckt. Obwohl auch hier die erste Person singular als Perspektive gewählt wurde und teilweise Anfangs die

Originalstimmen zu hören sind, bevor die übersetzte Fassung sie ablöst, liegt der Schwerpunkt weniger auf den einzelnen, benannten Personen als auf den von ihnen angesprochenen Angelegenheiten.

Den Anfang macht Cornelius Tachik Ndrival. Erwähnenswert ist die vorgetragene Geschichte über die Herkunft der Obsidianschalen in der Hinsicht, dass sie als einzige nicht den Konflikt zwischen Westlern und Indigenen thematisiert. Sie ist ein Beispiel für eine „oral history“. Sie wird im Display „Leben mit den Ahnen“ erneut aufgegriffen, schlägt gleichzeitig aber auch einen Bogen zu den gezeigten Schalen im Display „Gute Verbindungen“. Somit ist ein Zusammenschluss von Mensch, seiner materiellen Kultur und dem Astralen geschaffen worden, was der Aussage der Ausstellung nach zu schließen eine typische Eigenschaft ozeanischer Lebensweise ist (vgl. Kap. 4.11 Leben mit den Ahnen).

Auf die Macht der Ahnen im täglichen Leben wird von Michael Kwa’iola eingegangen. Ihm zufolge ist der Einfluss dieses Konzepts trotz der Christianisierung immer noch in hohem Maß vorhanden. Die deutlichen Spuren der Christianisierung sind zum einen am Namen des Erzählers und zum anderen auch an dem in einem Foto festgehaltenen Kreuzweg abzulesen. Die Abbildung ist mit den Worten „Christentum in Ozeanien“ überschrieben, lässt also darauf schließen, dass das Gesagte eine Gemeingültigkeit besitzt. Trotzdem sei der Glaube an die Ahnen die wahre Tradition, gleich welcher Religion die Person angehöre. Die Abgrenzung der gelebten, aber „unwahren“ Tradition des Christentums von der eigenen „wahren“ Tradition des Ahnenglaubens ist sowohl Teil des Umganges mit äußeren Einflüssen als auch eine durch diese forcierte Berufung auf eine eigene Identität. Sie bildet das Gegengewicht zu der vermittelten Identität, die kuratorisch durch Objekt- und Themenauswahl geschaffen wurde. Wie erwähnt, besteht sie aus dem Beziehungsgeflecht von Mensch, Natur und Ahnen, das laut Beitrag die „wahre“ Tradition darstellt. Diese Trinität durchzieht die gesamte traditionelle Lebenswelt, weswegen das „richtige“ Leben – so

die Strategie – mit abgebildet werden kann, wenn sie wie in diesem Fall im Fokus steht. Deswegen können andere Phänomene getrost weggelassen oder in kürzester Form dargestellt werden, ohne dass für die getreue Darstellung der Lebenswelten ein Makel entsteht. Mit der Zustimmung einer indigenen Stimme wird sich damit neben einer fachwissenschaftlichen, auch um die Legitimation Seitens der „source community“ bemüht.

Über seine schwierige Zeit an einer Missionsschule, die er gegen seinen Willen besuchen musste und an der drakonische Strafen Alltag waren, berichtet Albert Maori Kiki. In Abwendung von der an ihm durchexerzierten Missionstätigkeit definiert er sich eindeutig als Indigener. Die Überschrift „Westliches Schulsystem in Ozeanien“ zeugt zusammen mit der Fotografie einer Schule auf Manus von der allgemeinen Anwendbarkeit des Gesagten auf andere Regionen der Südsee. Der Erfahrungsbericht ist eine Zuspitzung des bereits vorher Ausgeführten. Die Institution der „unwahren“ Tradition, die Mission, erhält das Gesicht eines herrischen Eindringlings. Sie wirkt zur Durchsetzung ihrer eigenen Interessen gegen die „wahre“ Tradition.

„Zweiter Weltkrieg in Ozeanien: Wrack eines Kampfflugzeuges bei Rabaul“ steht über dem Foto geschrieben, welches besagtes Wrack zeigt und in das nächste Thema einleitet. Drei nicht weiter benannte Männer von den Chuuk-Inseln berichten von dem von ihnen selbst erlebten Konflikt der US-Amerikaner und Japaner während des zweiten Weltkrieges. Demnach gab es vermehrt Angst vor dem Eintreffen der amerikanischen Streitkräfte, die beim Angriff auf japanische Truppen die Taro-Felder zerstörten. Die Japaner hingegen halfen der Bevölkerung bei der Schutzsuche und gaben diesen Kleidung und Nahrung. An dieser Station wird der Konflikt zwischen der Überschrift und den erhaltenen Informationen besonders deutlich. Ohne den Anspruch stellen zu wollen, den Verlauf des zweiten Weltkrieges im Pazifik darzustellen, ist die Begrenzung auf den geäußerten Anti-

Amerikanismus irreführend. Damit er entsprechend eingrahmt werden kann, wird den Besucher_innen ein spezifisches Hintergrundwissen abverlangt. Über japanischen Imperialismus und Zwangsarbeit ist nichts zu erfahren. Stattdessen wird von drei Personen konstatiert, dass die US-Amerikaner die Eindringlinge darstellen. Mit dem Wissen um die Gesamtsituation hätte die Einspielung eine Erweiterung zur differenzierten Reflektion dargestellt. Als alleiniges Mittel der Abhandlung des zweiten Weltkriegs im pazifischen Raum ist sie dagegen nicht geeignet. Die Grundaussage, dass Japaner und Indigene bis zum Eintreffen der US-Streitkräfte harmonisch miteinander lebten, bleibt bestehen.

Den aktuellen „Kampf um Landrechte in Ozeanien“ führt die „Maori Frau Eva Rickhardt“. Sie ist die einzige erwachsene Frau, die im gesamten Display eine Stimme hat. Der Umstand, dass eine Frau politisch aktiv ist, wurde an dieser Stelle mit dem Hinweis auf das Geschlecht hervorgehoben. Dies ist ein Hinweis darauf, dass es durchaus als außergewöhnlich zu betrachten ist. Die politische Dimension wird durch die Abbildung des Versammlungshauses in der Ortschaft Otokou Marare deutlich, die nicht auf einzelnes Begehren, sondern auf ein gemeinschaftlich angestrebtes Ziel schließen lässt, denn das Versammlungshaus, so zeigte das Beispiel auf Samoa, ist der zentrale Ort für politische Entscheidungen. Rickhardt versucht die Landrechte der Maori gegenüber Golfclubs und anderen Unternehmern durchzusetzen. Dabei zieht sie eine scharfe Grenze zwischen den Maori und den, wie sie sagt, rassistischen Weißen. Der gezeigten Handlungsfähigkeit zur Durchsetzung der eigenen Rechte steht die Stereotypisierung des Weißen gegenüber, der ohne Ausnahme nur auf die Durchsetzung der eigenen Interessen bedacht sei, wie sie sagt. Aufschluss über die gezeigten Konflikte können die Erklärungen des Politikers Jean-Marie Tibaou geben. Ihm zufolge besteht eine Diskrepanz im Wesen von Westlern und Indigenen. Erstere seien individualistisch und üben Kritik am Gegenüber mit dem Ziel diesen zu zerstören. Letzterer hingegen sei um das Wohl der Gemeinschaft besorgt und übe daher

konstruktive Kritik, da jedes Mitglied der Gruppe gebraucht würde. Auffallend ist hierbei, dass der Weiße nicht als einzelne Person, sondern als gesichtsloses Unternehmen oder Institution gezeigt wird. Damit wird in der vordergründigen Beschreibung des Konflikts zwischen Einheimischen und Eindringlingen, auch der eines David gegen Goliath inszeniert. Bei einem solchen liegt die Sympathie bei denen, die von einer persönlichen Leidensgeschichte berichten können. Als Einstieg in einen vielschichtigen Interessenkonflikt ist die vorhandene emotionale Parteinahme nicht sinnvoll.

Die vierte Station, „Kinder schildern ihren Alltag“, gibt einem Mädchen (Tubuimoe) und zwei Jungen (Kumbui, Kumbal) die Möglichkeit, über ihren Alltag, so wie sie ihn erleben, zu berichten, indem sie einen Text, der wie ein Tagebucheintrag wirkt vorlesen. Im Fokus stehen dabei bei ersterer die Zubereitung von Sagofladen und das Fischen, welches in dem von ihr geschilderten Fall von einer Touristengruppe unterbrochen wird. Damit werden diese an anderer Stelle abstrakter dargestellten Prozesse an einem authentisch wirkenden Beispiel illustriert. Ähnlich verhält es sich mit den Erfahrungen der beiden Jungen. Der Bau eines Hauses, die Herstellung von Schnitzereien für den Verkauf, Gartenarbeit und der Transport von Früchten zum Markt werden geschildert. Auch diese Themen sind alle schon in anderen Bereichen behandelt worden. Die Rückbesinnung auf die bereits gehörten Inhalte lässt die Verbindungen zwischen den einzelnen Stationen verstärkt in Erscheinung treten und die zuvor durch eine Einteilung vorgenommene Trennung verwischen. Durch fortlaufende Fingerzeige von einzelnen Objekten, die auf andere Themeninseln verweisen, wird auch an anderer Stelle der Prozess unterstützt. Der Unterschied besteht hier in der Unmittelbarkeit des Gesagten, welches sofort in ein vorgestelltes Bild überführt wird und mich noch stärker, als es zu Beginn der Fall war, zum Teil der Situation werden lässt. In ihm erfahren die einzelnen Inseln keine konkrete Trennung mehr, sondern sind

in einer Imagination von „Realität“ eins. Hiermit erfährt der ethnographische Prozess der Ausstellungsbegehung eine neue Qualität. Es wird eine emische Perspektive aufgebaut. Wie bereits bei den Beiträgen der europäischen Forscher versuche ich, die konkreten Situationen aus dem Blickwinkel der sprechenden Personen zu erfassen. Dazu waren Einträge in Tagebuchform nötig, die mit dieser Station auch aus indigener Sicht geliefert werden. Dem förderlich sind auch die Fotografien, die zum einen den Handlungsort, das Dorf Palimbei, zum anderen die handelnden Personen bzw. Stellvertreter in der beschriebenen Handlung zeigen. Der Vorstellung wird damit der Rahmen für ein schemenhaftes Bild, das es mit Einzelheiten zu füllen gilt, geliefert. Ein Reibungspunkt entsteht hierbei in der zeitlichen Beliebigkeit. Schwarz/weiße Aufnahmen erwecken den Eindruck die Darstellung von etwas Vergangenem zu erblicken, die Äußerung über die Vorbeifahrt der Touristen lässt auf eine aktuelle Datierung schließen. Ohne weitere Jahreszahlen ist die Einordnung aber schwierig und kann dazu führen, dem Gesagten eine Kontinuität über einen langen Zeitraum zuzuschreiben, die sich mitunter als nicht korrekt herausstellen kann.

Die letzte thematische Vertiefung befasst sich mit der „Musik aus Ozeanien“. Anhand von fünf Hörproben können sowohl verschiedene Instrumente als auch Einzel- und Chorstimmen wahrgenommen werden. Dabei schließen diese teilweise an dem direkt vorliegenden Bereich „Leben mit den Ahnen“ an, dessen Instrumente als Stimmen der Ahnen beschrieben werden. Es ist somit möglich, mit der auditiven Ergänzung eben solche Stimmen wahrhaftig zu hören, während im Geiste die zu sehenden Instrumente gespielt werden. Die Musik ist dabei nicht in einem westlichen Kontext der Unterhaltung zu sehen, sondern steht meist in einem funktionalen Zusammenhang mit anderen spezifischen kulturellen Ausdrucksformen. Allerdings relativiert die letzte der zu hörenden Aufnahmen den in der Untergruppe „Leben mit den Ahnen“ vermittelten Eindruck traditioneller Aufführungen. Denn hier ist eine Band zu hören und auf einer Fotografie auf der Bühne zu sehen, die offensichtlich zu

Unterhaltungszwecken spielt. Zusammen wird damit die Verbindung und anscheinende Entwicklung musikalischen Ausdrucks gezeigt: Von einer dem Ritual begleitenden Geräuschkulisse bis hin zur produzierten Musik. Dies ist ein Eindruck, der auch dadurch unterstützt wird, dass letztere am aktuellsten ist.

Das Display versucht durch seine Position am Rand und seine farbliche Absetzung zum Rest der Insellandschaft einen Rahmen zu bilden, in dem sich die restlichen Inhalte arrangieren. Dabei wurde die Form der Erzählung bzw. Interviews gewählt, die neben ihrer darstellenden Faszination auch eine Validität durch ihre interne Perspektive aufweist. Bei dem Versuch, die zum Teil sehr komplexen Themen mit Hilfe von einzelnen Audioaufnahmen zu erläutern, wird diese Eigenschaft zum Problem. Einzelne Meinungen werden zu unbestreitbaren Fakten, die wegen mangelnder Alternativen kaum hinterfragt werden können. Auch ist nicht bekannt, wie die Interviews entstanden und nach welchen Kriterien welche Auswahl getroffen wurde. Positiv muss hingegen vermerkt werden, dass die optischen Angebote um eine weitere sinnliche Ebene ergänzt und damit fassbarer gemacht wurden. Gleiches gilt für Einblicke in Lebenswelten, die sonst kaum Beachtung finden, wie denen des kindlichen Alltags.

4.9 Im Netz der Verwandtschaft

Die meiste Zeit habe ich beim Lauschen der Geschichten auf eine länglich geformte Insel geschaut. Ich konnte jedoch außer einem ausgestopften Schwein, drei Armbändern und Fotografien von anscheinend geschmückten Frauen nichts erkennen (Abbildung 15). Das Interesse war geweckt und als das letzte Instrument verstummt ist, habe ich mich auf den Weg gemacht, um den Zusammenhang der Objekte zu klären. Meine erste Station ist dabei der einführende Text: Verwandtschaft sei

unabdingbar für die Organisation des Zusammenlebens. Sie definiere sich über gemeinsame Ahnen oder Ursprungsorte und reiche daher über die Kernfamilie hinaus. Das Wissen darum sei mündlich weitergetragen worden.



Abbildung 15: Vordergrund: Armreifen, präsentiert im zentralen Bereich des Displays. Hintergrund: Brautschmuck, Holz- und Emailleschale.

Die Weise wie „oral history“ überliefert wird, wurde bereits anhand der Geschichte des Ursprungs des Obsidians im vorherigen Display gezeigt. Durch Tausch kann die Bande zwischen den Mitgliedern gefestigt werden. Ereignisse, zu denen ein solcher stattfindet, sind Geburt, Tod und Heirat. Auf letzterer liegt der Fokus in diesem Teil der Ausstellung.

Er ist in drei Unterthemen gegliedert, welche die Rolle der Familie des Bräutigams, der Familie der Braut und der Braut selbst zeigen. Die Seite des Bräutigams hat zur Aufgabe, Wertgegenstände als Gabe für die Seite der Braut zu sammeln.

Dementsprechend sind die in diesem Bereich ausgestellten Objekte weniger von funktionellem, sondern von hohem symbolischem Wert. Hundezahnketten, verzierte Gürtel und Geldschnüre sind darunter. Sie stammen alle aus dem Jahr 1900, haben im Fall der Geldschnur aber den Vermerk, dass Geldnoten die sonst verwendeten Schneckenhäuser ersetzt haben.

Unbeeinflusst von globalen Entwicklungen tragen Verwandte große Mengen an Kokosöl zusammen. Die zur Lagerung nötigen Behälter werden separat präsentiert. Damit erfahren die im Vergleich zu den vorherigen Objekten schlichter wirkenden Objekte eine Aufwertung. Sie spiegeln den Wert der Ware wider, der unter anderem im zumindest ehemals aufwendigen Beschaffungsprozess begründet liegt und im Display „Gute Verbindungen“ geschildert wurde (Abb. 16). Ebenfalls in einer eigenen Vitrine untergebracht liegt ein Festschurz, den der Bräutigam von der Gegenseite als Geschenk erhält. Auch dieser zeugt von hohem Wert.

Der hintere Teil der Insel ist mit Abstand der größte und zeigt die Gaben, welche von der weiblichen Verwandtschaftsgruppe erwartet werden. Sie bestehen vor allem aus Nahrungsmitteln wie Sagopaketen und Betelnüssen. Ein Exkurs in die Bedeutung des Betelnusskauens wird nebenstehend bei einer Arecapalme gegeben, die Lieferantin der Nuss ist. Er besteht zum einen aus



Abbildung 16: Vordergrund: Gefäße für Kokosöl. Hintergrund: Behältnisse zum Transport von Kokosöl.

der Erläuterung ihrer medizinischen Wirkungsweise, der Erwähnung des europäischen Importstopps aufgrund von gesundheitlichen Bedenken und der Beschreibung der kulturellen Verwendung im Alltag als Zeitvertreib und rituellem Gebrauch in den Herkunftsländern. Auch das Schwein gehört zu den Gaben. Dessen Zuschreibung muss dabei von den Betrachter_innen selber hergeleitet werden, da keinerlei Beschriftung vorhanden ist, es aber im Bereichstext als Gabe und als besonders wertvoll im Bereich „Wertgeschätzt und Ausgetauscht“ hervorgehoben wurde. Ich folge der Hochzeitgesellschaft in Richtung Traufeier. Dabei passiere ich eine Tasche, gefertigt aus Taro. Im Gegensatz zur Sagotasche ist sie nicht gefüllt, dient aber ebenfalls dem Transport; in diesem Fall dem der Gaben zum Ort des Rituals. Gegenüber erblicke ich sowohl eine Holz- als auch eine Emailleschale. Letztere beinhaltet dabei importierten Reis. Die Schale dient aber nicht, wie es der erste Eindruck zu vermitteln vermag, als Behältnis zur Nahrungsaufnahme. In ihr steht die Braut während der Trauung. Der Wandel von Holz zur Emaille ist ein Zeichen für die Einbindung globaler Produkte, wie in diesem Fall massengefertigter Ware, in bestehende, traditionelle Rituale. Das Ritual selber scheint dabei mit Ausnahme der ersetzten Güter unverändert geblieben zu sein. Zwischen Tasche und Schalen platziert sich auf der Kopfseite der Brautschmuck, der die Gaben beider Verwandtschaftsseiten vereint und von der Braut getragen und letztlich ausgetauscht wird. Darunter sind drei weitere der angesprochenen Armbänder, die die Braut während der ganzen Zeremonie tragen muss. Während die meisten Objekte aus Mitte des letzten Jahrhunderts stammen, ist das neueste aus dem Jahr 1994.

Das Zentrum des Displays bildet den kleinsten Abschnitt, welcher alleine die zu Beginn erwähnten Armbänder und Fotografien enthält. Auf ihnen ist eine geschmückte Braut zu sehen, welche ähnliche Armbänder wie die gezeigten trägt. Ihnen fehlt jede

weiterführende Beschriftung, weswegen die Zuschreibung anhand der vorher gesehenen Bänder erfolgen muss. Ein Bildschirm zeigt in einer untertitelten Diashow den gleichartigen Verlauf dreier Hochzeiten. In diesen bilden jeweils stilistisch ähnlich geschmückte Bräute in der Tauschzeremonie den Mittelpunkt.

Die exponierte Form der Präsentation der Armbänder, die wegen ihrer überlappenden Lage Assoziationen an Trauringe weckt, lässt auf einen entsprechend hohen Status schließen. Gelten diese gemeinhin als symbolisches Bindeglied zwischen den Partnern, kann diese Funktion auch der Braut übertragen werden. Der Text bestätigt den Eindruck. Er weist darauf hin, dass im Gegensatz zum kaum in Erscheinung tretenden Bräutigam, die Braut über eine herausragende Bedeutung verfügt. Sie ist diejenige, die beide Verwandtschaftsgruppen verbindet. Mit der Platzierung des Unterthemas zwischen den beiden Familien wird ihre Rolle auch optisch unterstrichen. Im Gegensatz zu den restlichen Objekten kann die Braut umkreist und dabei beobachtet werden. Ihr besonderer Status erschöpft sich jedoch im Ende der Hochzeit. Allein die stetige Benutzung des Begriffes Braut ohne Nennung des Gegenparts lässt darauf schließen, dass die Frau nur in dieser Rolle die beschriebene Geltung erhält. Dennoch scheint der Zustand natürlich zu sein. So selbstverständlich wie Schweine aufwachsen und Betelnüsse geerntet werden, so ist es auch die Heirat als soziales Instrument, eine Station der heranwachsenden Frau. Welche Veränderungen derweil mit fortschreitender Urban- und Globalisierung eintreten, die über die Verwendung von Geldnoten hinausgehen, bleibt unbeantwortet. Deshalb wird zwar ein lebhaftes Bild einer verbreiteten dörflichen Hochzeit gezeigt, gleichsam wird es aber zementiert und als unabdingbarer Standard dargestellt, der schon immer bestand und immer bestehen wird.

4.10 Zentrum der Macht

Ein auf zehn Säulen gestütztes, halb hohes Oval, das von der Decke hängt, bildet den räumlichen Rahmen des Displays. Jeder Pfeiler ist dazu entweder mit den Begriffen Häuptling, Berater oder Gast beschriftet (Abbildung 17). Laut Beschreibung ist das Versammlungshaus zentraler Bestandteil politischer Entscheidungen eines Dorfes in Samoa. Die Festlegung der Sitzordnung konsolidiert dabei die Hierarchie innerhalb der entscheidungstragenden Verwandtschaftsgruppe. Zentral auf dem Boden liegt exponiert eine *kava*-Schale mit entsprechender Wurzel. Jeweils davor und dahinter hängen frei über den Querbalken zwei feine Matten. Am Kopfende ist eine prächtiger erscheinende in einer eigenen Vitrine untergebracht.

Abbildung 17: Stilisiertes Versammlungshaus.



Ein Foto zeigt eine ähnliche von 1977. Laut Text dürfen die Matten nur hängend angebracht werden. Der Käufer einer solchen Matte erklärt sich beim Erwerb damit einverstanden, sie in dieser Form zu lagern. Der besondere Wert ergibt sich aus dem aufwendigen Herstellungsprozess, der, je komplizierter er sich darstellt, den Wert der Matte erhöht. Ein Großteil der älteren Matten ist nicht mehr vorhanden. Um 1900 wurden diese von der Kolonialregierung an den deutschen Kaiser vermacht. Früher wurden sie deshalb auch gegen Land eingetauscht oder dienten als Gabe zur Festigung der Bindung verschiedener Verwandtschaftsgruppen. Am Fußende wird die zur Schale dazugehörige *kava*-Zeremonie erklärt, eine formale und nach Rangordnung gegliederte Darreichung des Getränks. Nebenstehend folgt die Erklärung des Ursprungs, der Wirkungsweise und des Wandels der Importbestimmungen innerhalb der EU. Illustriert wird die Zeremonie mit Fotos von 1974. Weiterführende Informationen zu allen Themenbereichen hält ein Touchdisplay bereit, wie es mehrmals in der Ausstellung zu finden ist. Die Objekte verlassen beim Versammlungshaus in ihrer Präsentation die funktionale Sphäre. Das stilisierte Haus kann aufgrund der personenbezogenen Titel an den Wänden und der mittig platzierten Schale als Ort der Versammlung erkannt werden. Ein Vergleich mit einem Lagerfeuer liegt nahe, auch wenn er der Bedeutung nicht gerecht wird. Einer Matte wird von Besucher_innen, welche nicht um die soziale Komponente des Tauschs wissen, ein anderer Zweck zugeschrieben als der dargebotene. Die Bezeichnung Matte lässt auf die bodennahe Platzierung schließen, welche – wie schon beschrieben wurde – verboten ist. Gehängt wirkt es auch eher wie ein gelagertes Handtuch als ein Wandteppich. Die Funktion der Schale als Gefäß ist offensichtlich, kann aber in Verbindung mit der Wurzel auch als Mörser missinterpretiert werden. Es bedarf der Erläuterung beider Objekte zur letztlichen Zweckbestimmung.

Die wenigen Objekte auf einer im Vergleich recht großen Fläche geben diesen eine besondere Bedeutung. Das schlichte Haus ohne jegliche Verzierungen lenkt den Fokus auf die Objekte und deren Verbindung. Durch die Platzanweisungen, die das Zentrum des Hauses umschließen, entsteht ein Raum im Raum. Besucher_innen erhalten durch den Gästeplatz die Befugnis, den Bereich zu betreten und auf diese Weise an einer erstarrten Zeremonie teilzunehmen. Das Display ist von anderen westlich wie indigen konnotierten Themen umringt und bildet somit den Schmelztiegel beider Welten. Damit wird die Aussage aufgegriffen, dass auf Samoa Touristen die Möglichkeit haben, näher am indigenen Leben zu sein, als es auf Fiji möglich ist. Dennoch zeigt sich auch hier der Einfluss des Westens. Die, auch in der Realität vorhandene, wandlose Behausung erlaubt kaum Schutz vor äußeren Einflüssen. Ihnen wird der Eintritt in das Zentrum der Macht ermöglicht, gleichzeitig aber auch auf ihren Platz verwiesen. Daher verwundert es nicht, dass die Matten zu einem Exportprodukt für den Westen, allerdings mit strikten Verkaufsauflagen versehen, wurden. Dies ist ein Beweis für die indigene Handlungsfähigkeit. Die prominente Platzierung des Unterthemas innerhalb des Hauses spricht dabei für den hohen Stellenwert, den die Traditionsbewahrung vermeintlich vor Ort, mit Sicherheit aber bei den Ausstellungsmachern, einnimmt. Diese Aussage unterstützend schaffen die Fotos aus den 1970ern Jahren zusammen mit den älteren Objekten eine gefühlte Kontinuität der Rituale und damit auch des indigenen Lebens.

4.11 Leben mit den Ahnen

Bereits von Weitem sind die teilweise bis in die erste Etage reichenden Masken zu beobachten. Ihre schneidenden Blicke erfassen jeden Punkt der Dauerausstellung und damit auch mich, der schutzlos direkt neben ihnen steht. Die Ahnen, dessen weltliche Hüllen die Masken zumindest temporär darstellen, scheinen einen wachenden Blick auch mich zu werfen. Verstärkt wird der Eindruck durch die teilweise offen stehenden Objekte, die den gefühlten Abstand minimieren. Die Größe der Insel lässt auf einen hohen Stellenwert der Ahnen im Leben der repräsentierten Kulturen schließen. Das Fremde in Form der Masken, welches kaum Assoziationen aus dem eigenen kulturellen Hintergrund zulässt, verlangt Respekt, um deren Erschließung nicht durch entwertende oder exotisierende Plattitüden zu unterbinden. Respekt bedarf es dem einleitenden Text zufolge auch im Umgang mit den omnipräsenten Ahnen. Ebenso sind Angst und Freude ein fester Bestandteil der Interaktion zwischen ihnen und den Menschen. Diese wechselhafte Beziehung wird durch die vergleichbar wechselhafte Beleuchtung verdeutlicht. Von hellem Tageslicht bis



Abbildung 18: *kavat*, *hareiga*, *chuukruuk* und unbenannte Masken.

zur halbdunklen, punktuellen Ausleuchtung reicht die Varianz zwischen den einzelnen Unterthemen. Alle Interaktionen sollen stets die Beziehung zwischen einzelnen Parteien stärken und die transzendente Unterstützung sicherstellen. Zur Veranschaulichung werden verschiedene Rituale vorgestellt. Sie reichen von Geburts- über Initiations- bis hin zu Begräbnisriten. Eindeutiger Blickfang ist hierbei die *hareiga*-Maske aus dem beginnenden 20. Jh.. Ihre enorme Größe lässt sie zusammen mit dem Tageslichteinfall des Lichthofes erhaben erscheinen (Abbildung 18). Sie wird von zwei Bambusstäben gestützt. Laut dem nebenstehenden Text werden die Masken zum Dorfplatz getragen und dort mit Hilfe von Bambusstäben für kurze Zeit aufrecht gehalten. Ein Foto aus den 1980er Jahren zeigt eine solche im rituellen Einsatz. Hinter ihr sind zwei weitere, kleinere Masken zu finden, unbenannt, aber stilistisch ähnlich gestaltet und aus dem gleichen Sammlungszeitraum.

Mein andächtiger, nach oben gerichteter Blick wendet sich folglich nach unten. In einer Vitrine haben zwei *kavat*-Masken ihren Platz. Sie stammen jeweils auch aus den Anfängen des 20. Jh. und aus dem Jahr 1979. Optisch unterscheiden sie sich, mit Ausnahme von Gebrauchsspuren kaum voneinander. Zusammen mit der links von der *hareiga*-Maske gelegenen Stabmaske, bilden sie ein Trio von nicht näher benannten Stabmasken. Sie stellen Pflanzen, Früchte und Tiere dar und werden in Nachttänzen benutzt, die die Verbindung von Menschen zu eben diesen zum Ausdruck bringen. Vermutlich waren Ernte, Geburt und Andacht Ereignisse, an denen die Tänze aufgeführt wurden. Demgegenüber stehen die Tagtänze. Sie symbolisieren das Wirken der Ahnen in der Welt der Lebenden. In ihnen fanden auch die *chuukchruk*-Masken Verwendung. Eine von ihnen ist hinter der Vitrine positioniert. Sie stammt aus den 1980er Jahren und ähnelt den *kavat*-Masken. Alle Masken sind den *baining* zuzuordnen, einer Ethnie auf Neu-Britannien, Papua-Neuguinea. Sie können laut Text in nördliche und südliche *baining*

aufgeteilt werden. Erstere feierten früher Feste, in denen die meterhohen Stabmasken zum Einsatz kamen. Letztere hingegen haben ihre Tradition beibehalten. Ursache ist die umfassende Missionierung der Region, die durch Verbote das Erliegen mancher Rituale und Vergessen des Wissens um bestimmte Objekte bewirkte.

Am Ende des Inselabschnittes sind, durch Vitrinen geschützt, eine *jipae*-Maske und ein Seelenboot, beide 1965 gesammelt, zu finden. Der Einsatz der Maske erschöpft sich in der Schaffung einer ausgelassenen Atmosphäre beim Festessen des *jipae*-Festes, welches den Verstorbenen und den Ahnen gewidmet ist. Es dient dem Übergang jener in die Welt der Ahnen, der den Gegenentwurf zur Welt der Lebenden darstellt. Die Thematik des Übergangs behandelt auch das Seelenboot. Es ist Teil eines Initiationsritus, das Jungen in die Adoleszenz einführt. Auch hier wird der größere rituelle Rahmen durch eine Fotografie sichtbar gemacht. Der Einsatz von Objekten und Fotografien, die weitgehend das Gleiche zeigen, jedoch eine große zeitliche Differenz besitzen, dokumentiert eine Kontinuität der materiellen und der damit verbundenen immateriellen Kultur. Sie werden Symbol für einen erfolgreichen Widerstand gegen westliche Einflussnahme und zeigen den hohen Wert einer unveränderlich lebendigen Tradition, die in ihrer Bedeutung allen von außen eingeleiteten Veränderungsversuchen trotzen konnte. Allerdings erfährt die Ausstellung mit der Nennung des Ritualverlustes der nördlichen *baining* eine einzigartige Einschränkung. Waren in den vorherigen Themenbereichen die Veränderungen alleine auf Objektebene zu suchen, wie der Einsatz von Geldnoten anstelle anderer Zahlungsmittel, wird hier erstmals der komplette Wegfall eines Rituals erwähnt. Der erzwungenen Veränderung steht das wehrhafte Traditionsbewusstsein gegenüber, das in diesem Zusammenhang stärker betont wird. Es besteht eine binäre Beziehung: entweder ein Ritual existiert in seiner vermeintlichen Urform, auch wenn zum Teil Objekte ausgetauscht wurden, oder es existiert unwiederbringlich nicht mehr. Über inhaltliche Veränderungen, die von der Reaktion auf

äußere Umstände herrühren, kann nichts in Erfahrung gebracht werden. Eine Einordnung in den kulturellen Kontext oder ihre Gebrauchsweisen ist mangels Vergleichsmöglichkeiten nur schwer vorzunehmen und bedarf des Bereichstextes und der Fotografien. Mit den erhaltenen Informationen lassen sich Brücken zu christlich, westlich konnotierten Äquivalenten bauen. Beerdigung, Konfirmation bzw. Kommunion und Erntedankfest entsprechen den genannten indigenen Ritualen. Ein Vergleich mit den Charakteristika eines christlichen Gottes, die denen der Ahnen ähneln, wird damit nahe gelegt. Das Fremde wird durch die Herausarbeitung der Gemeinsamkeiten verständlich gemacht. Dabei entsteht eine Disparität zwischen den fremden Objekten und den schriftlich erzeugten eigenen Konnotationen. Eine anfangs gewollte Irritation wird anschließend gebrochen. Das geschieht jedoch mit einem kirchlichen Bezug, der pikanterweise in den betreffenden Regionen zum Verschwinden von vorhandenen Ritualen sorgte. Die ausdrückliche Schilderung von negativen Einflüssen der Mission lässt auf eine einseitig kritische Sicht der Kuratoren und Kuratorinnen schließen. In Kombination werden Besucher_innen damit auf ihren eigenen kulturellen Hintergrund verwiesen, der Traditionen zerstört. Die Auswirkungen sollen hierbei nicht relativiert werden. Eine Anmerkung, dass Traditionen nicht per se festgeschrieben, sondern dynamisch sind, hätte hier bereits genügt. Eine andere Schwierigkeit tritt dadurch auf, dass die gezeigten Lebenswelten stets dörflichen Strukturen entspringen. Die fortschreitende Abwanderung aus diesen und der damit entstandenen Entfernung zur Heimat führt zu einem Bedeutungsverlust der Verpflichtungen, die mit dem provinziellen Leben einhergehen (vgl. Kreisel 2006: 14).

Der zweite Abschnitt zeigt Musikinstrumente sowie Steigbäume und Figuren, allesamt aus den Anfängen des 20. Jh.. Die Präsentation erfährt hier einen Bruch. Schriftlich wird darauf hingewiesen, dass eine Vielzahl von Riten durch die Mission

verboten, viele Objekte zerstört und deshalb Wissen verloren gegangen ist. Aus diesem Grund können die Figuren nicht nach thematischen, sondern nur nach ästhetischen Aspekten gegliedert gezeigt werden (Abbildung 19). Die Objektbeschriftungen geben nur Aufschluss über Herkunftsort und Eingangsdatum. Darunter liegt eine zentral positionierte Vitrine, die mit mehreren Figuren verschiedener Größe bestückt ist. Sie stammen von der Nordküste Papua-Neuguineas. Übertroffen werden sie von einer weit größeren, von den Admiralitätsinseln kommenden Figur. Weitere anthropomorphe Figuren sind im Hintergrund zu finden. Als womögliche Steigpfosten gekennzeichnet blicken sie in verschiedene Richtungen. Ungewöhnlich für die Form der Ausstellung ist die hohe Dichte an Vergleichsobjekten, obwohl ästhetische Bewertungskriterien im Vordergrund stehen. Diese lassen eigentlich einzelne, freistehende Objekte vermuten, zumal mit der Häufung keine vereinfachte Einordnung der Objekte seitens der Besucher_innen erreicht wird, der Kontext also unklar bleibt. Trotzdem wurde die Präsentation von Objektgruppen beibehalten und nicht zugunsten einzeln stehender Objekte aufgegeben. Es gibt keinen Hinweis darauf, welche Kriterien darauf angewandt wurden, um eine besonders ästhetische Form ausfindig zu machen. Deshalb benötigen die Objekte im Vergleich zu den restlichen eine Betonung ihres Äußeren. Daher bleibt nur der Schluss, dass die gezeigten Ethnographica ihre gesonderte Faszination daraus ziehen, dass ihre kontextuelle Einordnung selbst für das Museum nicht möglich war und damit ein Moment des Unerklärlichen entsteht. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass das Wissen um die restlichen Objekte gegeben ist und vermittelt werden kann, obwohl davon auszugehen ist, dass nur ein Bruchteil der vorhandenen Bedeutungen bekannt ist.



Abbildung 19: Vordergrund: nach ästhetischen Kriterien ausgestellte Objekte. Hintergrund rechts: *mallanggan*-Masken in Dämmerbeleuchtung. Rechts daneben, nicht im Bild: Eingang zum Männerhaus. Hintergrund Mitte: Schlitztrommeln.

Den Abschluss auf der rechten Seite bildet ein Zeremonialhocker als Übergang zum thematisch geordneten Bereich der Musikinstrumente. Er wird als Rednerpult in den Diskussionen innerhalb des Männerhauses genutzt, welches wiederum zentral für das politische wie religiöse Leben innerhalb des Dorfes auf Papua-Neuguinea ist. Mit Hilfe eines Fotos aus dem Jahr 1974, das eine solche Diskussion zeigt, wird die Funktion des Hockers verdeutlicht. Bei ihm vereinen sich künstlerischer Ausdruck und politisch-religiöse Bedeutung. Anhand seiner Einzigartigkeit innerhalb des Displays gibt er Aufschluss über den besonderen Status des Objekts, wie es zudem der Text erläutert. Damit wird er zum anleitenden Gegenstand, der im Vergleich weniger exponiert präsentiert wird. Allerdings steht er auf der machtpolitischen Achse des Männer- und Versammlungshauses und erfährt erst beim zweiten Blick eine Statussteigerung. Der hintere Teil zeigt verschiedene Trompeten und Trommeln aus Papua-Neuguinea. Auch sie dienen der Kommunikation mit den Ahnen, wobei sie deren Stimmen Ausdruck verleihen. Mit ihnen werden keine Musikstücke im westlichen Sinn gespielt. Neben der Tanzbegleitung werden sie auch zur Signalabgabe genutzt. Dem Zweck entsprechend ist die Gestaltung daher nicht zufällig, sondern folgt nicht näher benannten Kriterien. Dieser Teil der Ausstellung ist in der Hinsicht interessant, dass er beide Pole denotativer wie konnotativer Einordnung auf engstem Raum vereint. Der Zweck der Figuren kann nicht ohne weiteres entschlüsselt werden, soll die Deutung über schmückende Dekoration hinausgehen. Auch kann in diesem Fall eine Korrektur im Sinne einer schriftlichen Erörterung nur im Fall des Steigbaumes geleistet werden. Ohne funktionellen Zusammenhang kann dennoch aufgrund der Einbettung in die ringsherum verteilten Gegenstände mit Ahnenbezug eine kulturelle Kontextualisierung vorgenommen werden, auch wenn sie innerhalb des Oberthemas vage bleibt. Das Prinzip des Befremdens mit folgender Auflösung, wie es bei den Masken angewandt wurde, kommt auch beim Hocker zum Tragen. An eine Sitzgelegenheit erinnernd kann durch den Verweis auf die politische Dimension

und dem Vergleich mit einem Rednerpult die Verbindung zum „Eigenen“ geschaffen werden. Die Art der politischen Diskussion erinnert an eben solche in westlichen Demokratien und rückt beide Systeme daher mental näher zusammen.

Eindeutiger ist es bei den Musikinstrumenten, bei denen die Zusammenstellung verschiedener Arten es ermöglicht, sie als solche zu erkennen, auch zwischen den zu einzelnen Instrumenten keine Verbindung besteht. Unterstützend wirkt hier die Hörstation, an der Klangproben abgerufen werden können. Der funktionale Rahmen wird, wie bei den zuvor genannten Figuren, durch die umliegenden Objekte geschaffen. Da die Instrumente in der begleitenden Musik zum Einsatz kommen, ist eine Verbindung zu den erwähnten Ritualen naheliegend.

Die Musik auf der einen, die Masken auf der anderen Seite, bildet die Aufstellung ein geschlossenes System, welches trotz vorhandener Informationen noch Unbekanntes enthält, so dass eine Anmutung von Exotik bewahrt wird. Der damit erfolgte Hinweis auf eine solche Wissenslücke kann als Selbstkritik gewertet werden. Schließlich wird sie in einem Ort geäußert, dessen Aufgabe die Wissensvermittlung ist. Die Schuld für diesen Umstand wird hingegen weitergetragen, denn die Informationen fehlen aufgrund der Auswirkungen missionarischer Tätigkeiten in diesen Ländern, die kulturelle Anpassungen nach sich gezogen haben. Im Gegensatz zu den beschriebenen traditionsvernichtenden Wirkungsweisen, ist es Aufgabe des Museums kulturelle Zeugnisse und das Wissen über sie zu konservieren. Damit positioniert es sich, im Gegensatz zur ausdrücklichen Intention der Mission, als Bewahrer von Kultur, obwohl die in seinem Sinne ausgeführten (Sammel-)Tätigkeiten auch zu Veränderungen beitragen. Erwähnenswert ist zudem, dass die Sammlung selbst aus Objekten besteht, die von der

„Norddeutschen Missionsgesellschaft“ gesammelt wurden, das Museum also aus dem verurteilten missionarischen Wirken Nutzen zog, diesen wie bei den kolonialpolitischen Umständen jedoch nicht erwähnt.

In einer Wandvitrine verstaut, werden mehrere *mallanggan*-Masken gezeigt. Von bodennah bis unter der Decke hängend sind sie präsentiert und „blicken“ auf die Anwesenden. Auffallend ist die Beleuchtung. Im Gegensatz zur Praxis bei den anderen Objekten wird weder alleiniges Tageslicht, noch einer der großen Strahler benutzt. Kaum erkennbare, unter der Decke angebrachte Strahler geben sanfter wirkendes und punktuelleres Licht ab. Es erschafft damit eine fast mystische Stimmung, die einen ästhetisierenden Einfluss auf das Arrangement hat. Zusätzlich gibt sie Aufschluss über die Einordnung des Unterthemas. Die gezeigten Masken wurden bei Trauerfeiern eingesetzt. Das Thema des Todes scheint damit ein gewisses Tabu zu beinhalten und erfordert damit eine andere vorsichtiger Annäherungsweise, die durch eine zurückhaltende Illumination symbolisiert wird.

4.12 Leben am Fluss

Mit dem nun erworbenen Wissen um die Ahnen nähere ich mich in der Stimmung, die aus der beschriebenen Atmosphäre resultiert, einem dunklen, schlauchigen Raum, in dem „Leben am Fluss“ ausgestellt wird. Sein Eingang neben den *mallanggan*-Masken liegt am Schnittpunkt aller drei Teilbereiche des vorherigen Displays und auf direkter Linie zum Versammlungshaus. Trotz der vergleichsweise versteckten Lage ist mein Blick deshalb immer wieder auf ihn gefallen, während ich mich dem Ausstellungsteil „Leben mit den Ahnen“ genähert habe. Ohne ein Objekt oder den Ausgang auf Antrieb erblicken zu können, erscheint mir der Raum weniger attraktiv als sein Umfeld (Abbildung 20). Beim Eintritt wird ein kleiner Bildschirm sichtbar, der Initiationsriten aus den Jahren 1930 und 1973 als Video bzw. Bilderreihe zeigt, die trotz unterschiedlicher technischer

Ausführung im Wesentlichen das Gleiche zeigen. In Sichtweite befindet sich nun auch der Bereichstext, in dem das Männerhaus thematisiert wird. Es ist darüber hinaus Teil des vierteiligen Displays „Leben am Fluss“, welches wiederum die mittlere



Abbildung 20: Vordergrund links: Display „Leben mit den Ahnen“. Hintergrund rechts: Ein-, Ausgang.

Sepikregion, genauer das Gebiet der *latmul* in Zentral-Papua-Neuguinea tiefergehend behandelt. Das Männerhaus ist der Ort, an dem ein Großteil der Initiationen stattfindet, daher auch als Lagerstätte für die benötigten Gegenstände dient und außerdem Zentrum des politischen Geschehens des Dorfes ist. Gegenüber von Bildschirm und Texttafel werden verschiedene Objekte, die in Verbindung mit diesen Funktionen stehen, in einer Wandvitrine präsentiert. Sie wurden bereits auf der vorherigen Themeninsel vertieft behandelt, werden also an dieser Stelle nochmal zusammengefasst ausgestellt. Damit wird impliziert, dass dieser Raum eine stilisierte Form des Männerhauses darstellen soll, an dem verschiedene Ritualgegenstände aufbewahrt werden. Positioniert am Ende der linken Ausstellungshälfte, bildet er den Scheitelpunkt der Ausstellung und stellt den Zugang zur jeweils anderen Seite offen. Dieser räumlichen Überleitung folgt auch eine inhaltliche. Initiation bildet als „rite de passage“ für den Initianden den Übergang zu einen neuen Lebensabschnitt mit dem Ziel, ihn zu einem vollwertigen Mitglied der Gesellschaft zu machen. Um den Übergang zu meistern, muss als Vorbereitung zum Ritual Wissen über die transzendente Welt gesammelt werden (vgl. Haller 2006: 251). In Parallelität zu diesen Vorgängen könnte man konstatieren, dass durch das mit dem Besuch der Ausstellung erworbene Wissen nun auch eine Initiation vollzogen worden sein und ich die restlichen Bereiche sozusagen als „Initiiertes“ beschreiten könnte. Allerdings war es nicht möglich, Wissen über den Prozess zu erlangen und selbigen wahrzunehmen. Dazu bedarf es der anderen Teilbereiche. Zwar hängt über dem Eingang eine Giebelmaske, die ein Verweis auf das in der Stilisierung nicht vorhandene Dach ist und darüber hinaus zum Eintreten einlädt. Dennoch muss angenommen werden, dass ein Betreten von der anderen Seite aus vorgesehen ist. Mit dem Start beim Tourismus und dem Weg über die Meeres- und Pflanzenwelt bildet das Display die erste Auseinandersetzung mit dem Transzendenten. Die Initiation wäre nicht Endpunkt, sondern Anfang des Lernprozesses über das Wissen der durch die Ahnen beeinflussten Lebensbereiche.

Die Auffassung würde dem Wesen der Initiation, welche den rituellen Tod der bisherigen Identität und der Geburt der neuen innehat (vgl. Haller 2006: 251), am nächsten kommen. Der schlauchförmige Raum könnte möglicherweise zusammen mit der thematischen Ausrichtung eine Verbindung zum Bild eines Geburtskanals darstellen, der durchschritten wird, um das Leben in seiner Fülle erfahren zu können. Die Objekte in ihrem Dämmerlicht wären hierbei Ikonen, die stellvertretend für die folgenden Bereiche stehen und deren geheimnisvolle Erscheinung im weiteren Verlauf mit Fakten um ihre Bedeutung entmystifiziert würde. Daraus folgend wäre auch die Gefahr des „going native“, das Ineinanderfallen eigener und beforschter Identität, gemindert. Tatsächlich ist das Risiko dafür im Männerhaus am größten, denn es bildet den einzigen Raum in dem westlicher Einfluss weder in objekthafter noch schriftlicher Form vorhanden ist. Es ist dadurch der „nativste“ Ort der Ausstellung, in dem ich mich dem Wunschbild einer unberührten Natur bzw. puristischer Kultur hingeben kann. Deswegen ist die katalysatorische Wirkungsweise des Raums hervorzuheben. Sie verstärkt das gewonnene Wissen durch seine Konzentration auf engstem Raum. Somit wird die Illusion geschaffen, dass alle Inhalte, die bereits erfahren wurden, in einer Vitrine und damit auch in meinem Kopf ihren geordneten Platz finden. Obgleich ich hier den äußeren Einfluss ausblenden kann, da er im Zentrum des rituellen wie des politischen Lebens anscheinend nicht existiert.

Ich verlasse das Männerhaus und erblicke eine zweigeteilte Insel (Abbildung 21). Auf ihr sind drei Einzelteile eines Kanus präsentiert, die schwerlich als solche zu erkennen sind, jedoch durch ihre Beschriftung eine Einordnung erfahren. Dem Fakt, dass sie ausgestellt werden, lassen zusammen mit dem Titel des Bereichs darauf schließen, dass das Kanu eine wichtige Rolle als

Transportmittel einnimmt. Auffallend sind die Bemalungen, die jedoch noch nicht gedeutet werden können, bedarf es doch dazu der Informationen aus dem dritten Teilbereich. Hier erklärt der Bereichstext die mystische



Abbildung 21: Hintergrund Mitte: Teile der Kanus. Rechts: Brautschmuck. Hintergrund links: Kalkbehälteraufsätze. Vordergrund: Krokodilschädel.

Verbindung zwischen dem Krokodil und den *latmul*, von der eine Kraftübertragung von Tier zu Mensch erhofft wird. Sie wird beispielsweise in der Initiierung und bei der gezielten Vernarbung deutlich. Zudem werden die Formen des Krokodils in vielen Objekten aufgegriffen, wie Fotos von 1956 und 1965/66 zeigen. Sowohl Rituale als auch ein mit Krokodilmuster verziertes Wohnhaus sind bei ihnen abgebildet.

Die größere der beiden Inseln beherbergt den eingelassenen Schädel eines Leistenkrokodils von 1801. Daneben die groben aufgemalten Umriss des Körpers, der im Vergleich zu den Objekten mächtig wirkt. Beschrieben werden die Art des Tieres und seine Verbreitung. Neben dem Körper ist eine Vitrine auszumachen. Sie beinhaltet einen Kalkbehälteraufsatz und einen Kopfschmuck. Der Text erläutert, wie dieser bei einem Hochzeitsritual benutzt wird.

Der dritte, an der Wand gelegene Bereich, zeigt in seinem Zentrum ein Moskito in einem Diorama im Maßstab 1:50. Links davon liegt ein geflochtener Schlafsack. Ein Foto von 1955 zeigt einen Mann wie er in einem solchen liegt. Der nebenstehende Text erklärt seine Funktion und dessen Ersetzung durch Netze. Auf der rechten Seite sind verschiedene Verpackungen von Medikamenten gegen Malaria zu sehen. Der Thementext erklärt Verbreitung, Übertragung und Wirkungsweise der Krankheit. Die Medikamente, das Modell und der Schlafsack ergeben eine Kombination, die auch ohne weitere schriftliche Ausarbeitung einen Zusammenhang zwischen Schutz, Übertragung und Heilung erkennen lässt. Die zentrale Platzierung des Moskitos macht dabei deutlich, dass die Krankheit sowohl für Indigene als auch für Reisende gefährlich ist. Der Umgang mit dem Erreger ist allerdings allem Anschein nach jeweils ein anderer. Die Vorsorge durch die Nutzung des Schlafsacks/Netzes steht zeugt davon,

dass man sich auch abseits von medikamentöser Behandlung, die, wie im Display „Gute Verbindungen“ erklärt wird, dennoch Einzug in den Alltag gefunden hat, zu helfen wusste.

Die Funktionsbestimmung des Kanus, sofern es erkannt wurde und des Schädels, als Überreste eines Krokodils sind offensichtlich. Die Haube kann aufgrund ihrer hängenden Präsentationsweise, die eine Schädelform nachahmt, auch als Kopfbedeckung erkannt werden. Der Aufsatz des Kalkbehälters entzieht sich einer Bestimmung als Teil des Aufbewahrungsorts für den zur Einnahme der Betelnuss benötigten Kalk. Die weitere Decodierung erfolgte bereits durch den einleitenden Text und der Beschreibung der Haube. Diese tritt dabei besonders hervor, denn nur ihre spezielle Bedeutung wird erläutert, während sie bei den anderen Objekten von den allgemeinen Informationen abgeleitet werden muss. Dadurch erhält die Hochzeit im Gegensatz zu den Alltagsgegenständen einen erhöhten Status. Dazu ist sie eines der wenigen Objekte, die auf der größeren Insel Platz findet. Gleiches gilt auch für den Kalkbehälteraufsatz. Doch auch ohne weitere Erläuterung des Funktionszusammenhangs, kann er aufgrund seiner Nähe zur Haube dem Ritual zugeordnet werden, auch wenn er sonst im Alltag Gebrauch findet.

Die auf Fotos gezeigten Narbentatauierung sind Teil der Initiation der Jungen. Sie sind im Umfang an dieser Stelle kürzer gefasst, denn das Oberthema des Übergangs von Jugend- zum Erwachsenenstatus wurde bereits im Männerhaus thematisiert. Die Fokussierung auf das Hochzeitsritual macht in Bezug auf die Vergleichbarkeit zur Samoanischen Hochzeit Sinn, erlaubt es doch die Offenlegung der Diversität, die den beiden inne ist. Dennoch wird Potential im Hinblick auf die geschichtliche Entwicklung der Initiationsriten verschenkt. Bei selbigen ist die Kopfjagd ein zentraler Bestandteil, die im Display nicht weiter erwähnt wird. Dabei kann an ihr der westliche Einfluss in Bezug auf Rituale gezeigt werden. Die Kopfjagd wurde von der

australischen Kolonialregierung mit harter Bestrafung unterbunden (vgl. Hauser-Schäublin 1994: 45). Während des zweiten Weltkrieges unterstützten verschiedene Dörfer der *latmul* entweder die Japaner oder die Australier, um die Tradition der Kopfjagd in veränderter Form weiter ausüben zu können (vgl. ebd.: 46f.). Hier hätte das populäre und schnell missinterpretierte Thema der Kopfjagd, dem der Mythos des barbarischen Wilden anhaftet, entkräftet werden können. Denn die Initiation galt im Grunde als Zukunftssicherung der Eltern für ihre Kinder (vgl. Stanek 1994: 231). Ein Verhalten, welches auch im europäischen Kontext verständlich ist. Die Tötung geht aus einem differenten Verständnis des Lebens hervor und hatte das Ziel, durch den Tod neues Leben zu ermöglichen. Die Veränderung dieses Bildes und der daraus resultierende Wandel der praktischen Ausführung hätte die *latmul* als handelnde Gruppen dargestellt, deren Verarbeitung äußerer Umstände über den Ersatz des Materiellen hinausgeht. Gleichzeitig hätten verschiedene Interessen der Kolonialregierung, der Parteien des zweiten Weltkrieges und der Durchsetzung dieser in meist vernichtender Weise behandelt werden können. Allein die daraus ersichtliche Relation der Gewalt Dritter und der der *latmul* hätte zur Selbstreflektion des eigenen kulturellen Hintergrundes geführt und damit dem vermeintlichen Barbarismus entgegengewirkt. Damit wäre die Einordnung der Interviews, als eine der möglichen Perspektiven ersichtlich, die aus einem komplexen Beziehungs- und Handlungsmuster hervorgegangen sind.

4.13 Lebensräume entstehen

Der Nutzung der Pflanzen geht die Entstehungsgeschichte der Inseln und deren Flora voraus. Wie diese entstanden und wie der Rohstoff landwirtschaftlich genutzt wird, ist Thema der nächsten Insel mit dem Titel „Lebensräume entstehen“ (Abbildung 22). Um zu ihr zu gelangen, verlasse ich die linke Ausstellungshälfte und bewege mich auf den sich mir anbietenden Fortsatz zu, der



Abbildung 22: Vordergrund: Roseneibisch. Dahinter: "Lebensräume entstehen".

mit seiner Bepflanzung an den soeben verlassenen Bereich anschließt. Auf ihr sind Sagopalme, Süßkartoffel, Kokospalme, Yams und Kaffee einzeln gepflanzt, was weniger an ein naturalistisches Abbild der Lebenswelt, als an einen Garten erinnert. Ein biologisch ausgerichteter und in Form von Blumen-Infokärtchen gestalteter Text gibt einen Überblick über die biologischen Fakten der jeweiligen Arten. Bei den drei zuletzt genannten werden zusätzlich ihre kulturellen und ökonomischen Bedeutungen erwähnt. Demnach wird Yams neben der Ernährung auch zu rituellen Zwecken gebraucht, Kokos und Kaffee hingegen ausschließlich als „cash crops“ angebaut, was im Falle der Kaffeepflanzungen zu nicht näher definierten Konflikten mit der traditionellen Arbeitsteilung und bezüglich der Einkommensverhältnisse führt. Daneben findet sich vulkanisches Gestein und die Beschreibung der Entstehung der meisten Inseln Ozeaniens auf dem Display. Die funktionelle Bestimmung als wahrscheinliche Vegetation der Inseln findet durch die Häufung der Pflanzen und die Benutzung von Texttafeln, die aus einer Gärtnerei stammen könnten. Diese unterscheiden sich von denjenigen, die zur Objektbeschreibung verwendet werden. Werden dazu noch die Texttafeln herangezogen, ist auch deren landwirtschaftlicher Bezug erkennbar, zumal alle aus den Gewächsen produzierten Nahrungsmittel auch in westlichen Supermärkten zu finden sind. Mit dem Verweis auf den rituellen Gebrauch und soziale Probleme, die der kommerzielle Anbau nach sich zieht, ist auch die kulturelle Einbettung abgeschlossen, die aufgrund der engen Rahmung nicht zu weiteren Interpretationen einlädt. Eine Trennung von traditionellen und kommerziellen Pflanzen in der Präsentation führt zu einer antagonistischen Beziehung. Ausgelöst wird sie durch die Erwähnung davon, dass traditionelle soziale Strukturen durch den kommerzialisierten Anbau zerstört werden, demnach kapitalistische Tendenzen in der Landwirtschaft im Vergleich zur traditionellen negativ zu bewerten sind. Verglichen mit den touristischen Produkten erfahren

die Pflanzen durch ihre Einzelpräsentation und ihre Benennung eine Aufwertung. Ein Beleg für den Statusunterschied zwischen touristischen und den restlichen thematisierten Lebensbereichen.

4.14 Von Pflanzen umgeben

Standen soeben noch die Rohstoffe gänzlich im Fokus, werden in der Abteilung „Von Pflanzen umgeben“ neben weiteren von diesen auch ihre Derivate präsentiert. Den Blick ziehen allerdings hauptsächlich die Pflanzen auf sich, die wie bereits zuvor mit der gleichen Art Texttafeln beschrieben werden. Eine hoch gewachsene Kokospalme ist zusammen mit Mais, Taro und Banane mittig auf der Insel platziert. Am rechten Ende sticht eine Vitrine hervor, gefüllt mit aus Sago hergestellten und durch Objektbeschriftungen ausgewiesenen Produkten bzw. solchen, die zu deren Herstellung notwendig sind. Eine Tasche, Klammern, nachgebildete Larven und Früchte werden gezeigt. Daneben auch zwei Beile, die aus dem Jahr 1900 und 1980 stammen. Sie besitzen eine Stein bzw. Metallklinge. Neben ihnen liegt ein Sagohammer, der über kein aktuelleres Pendant verfügt (Abbildung 23). Direkt hinter mir befindet sich eine zweite, ebenfalls zum Thema gehörige Insel. In drei Vitrinen sind vier kleinere Sagovorratsbehälter, ein großes Behältnis und eine Sagomalerei zu sehen. Der daneben platzierte Text weist darauf hin, dass die Sagopflanze neben der Nahrungsgewinnung auch das Decken von Häusern ermöglicht. Fotos veranschaulichen dabei letzteren Prozess. Der einleitende Bereichstext gibt darüber hinaus Aufschluss über die verschiedenen Vegetationsarten und das traditionelle Weltbild. In diesem sind Menschen, Natur und Ahnen miteinander verbunden. Außerdem werden die bereits genannten selbstversorgenden Hortikulturen und die durch die kommerzielle Nutzung des Landes entstehende Konflikte im Nutzungsrecht ersichtlich.



Abbildung 23: Hintergrund rechts: Buschmesser samt imitierter Früchte. Davor: Funktionsuntüchtiger Bildschirm.

Auf der Rückseite findet sich zudem eine Sagotasche, gefüllt mit Abgüssen von Süßkartoffeln, Bananen, Yams, Taro, Mais und Aibika. Davor findet ein Buschmesser seinen Platz. Neben dieser Vitrine zeigt ein eingelassener Bildschirm Aufschluss über die Verwertung der Sagopalme. Die Produktvielfalt, die aus ihr generiert werden kann, steht dabei wie bereits zuvor im Vordergrund: Sie wird verwendet für Nahrungszubereitung, beim Dachdecken und Herstellung von Betten. Den konsequenten Einsatz von natürlichen Rohstoffen und deren restlose Verarbeitung können dabei den Eindruck vermitteln, die Bevölkerung würde in einem Einklang mit der Natur leben, wie ihn bereits frühe Literatur über den „edlen“ Wilden romantisierend beschrieben hat. Die Gebrauchszuschreibung der Pflanzen wiederholt sich in der gleichen Weise wie bei der vorherigen Insel. Aber auch die Bestimmung der mit Sago verwandten Objekte ist deutlich. Die Tragefunktion der Tasche ist unumstritten, die Klammern sehen Wäscheklammern ähnlich und dass das letzte Objekt eine Steinklingenaxt ist, erklärt sich spätestens durch die Präsentation ihres westlichen Pendantes aus den 1980ern. Mit diesem Hinweis sollte auch der Hammer als solcher zu erkennen sein. Nüsse und Larven können als typisches Nahrungsmittel des Regenwalds erkannt werden. Zusammengefasst kann man daher wohl sagen, dass es sich um Gegenstände des Alltags handelt.

In die gleiche Kategorie fällt die mit Früchten gefüllte Sagotasche, die neben ihrem Zweck als Behältnis auch Aufschluss über die Ernährungsarten gibt. Ergänzt werden Informationen über Gebrauchsweisen des Sagos durch ein Video, welches die weitere Nutzung veranschaulicht. Mit der Platzierung des Messers neben der Tasche wird seine Nutzung als Erntewerkzeug verdeutlicht.

Eine Interpretation des weiteren kulturellen Kontextes, die über den Gebrauchszustand hinausgeht, ist schwierig. Der funktionale Charakter steht im Vordergrund. Schriftlich wird auf den weiteren Verwendungszweck im Allgemeinen

hingewiesen. Weiterführende Informationen zu einzelnen Objekten fehlen derweil. Die Deutung der unterschiedlichen Äxte muss deswegen aus den Metainformationen abgeleitet werden. In diesen wird der westliche Einfluss, d.h. Kommerzialisierung und die damit entstandenen Konflikte im Nutzungsrecht, beschrieben, durch die das traditionelle Weltbild angegriffen wurde. Da auf eine Erklärung der Adaption verzichtet wurde, kann die Axt aus den 1980er Jahren als schädlicher Einfluss ausgelegt werden. Der Buschmesserpräsentation ist dieser Vorwurf nicht zu machen. Stattdessen legt die Kopplung von alter Tasche und neuem Messer, das nicht ein altes ersetzte, die Vermutung einer Koexistenz der beiden nahe. Eine Adaption fand also statt, sofern sie einen praktischen Nutzen hatte. In diesem Teil der Ausstellung wird also insgesamt eine Spannung von äußeren Einflüssen aus dem Westen und indigener Handlungsfähigkeit, die es ermöglichte, auf die Einflussnahme zu reagieren, illustriert.

4.15 Forschung unter Druck

Der Insel vorgelagert liegt ein pyramidenförmiges Metallgerüst, das nach oben von neun gelben, versetzt angeordneten Kunststoffbehältern und einer in neon-Rot gehaltenen Antenne abgeschlossen wird. Der darunter befindliche Freiraum steht im Kontrast zur massig wirkenden Spitze des Objekts und lässt es fast zerbrechlich wirken. Aus der Ferne kaum erkennbare Behältnisse in orange und schwarz sind die einzigen Gegenstände in diesem Teil des Turms. Sie sind zudem die kleinteiligsten und damit detailreichsten Gegenstände der Sedimentfalle. In Hüfthöhe begegnet einem zuerst ein zylindrischer, 30cm langer,

schwarzer Metallbehälter. Von zwei Schellen gehalten, sind am Ende fünf rote steckerähnliche Fortsätze zu erkennen, von denen sich ein ähnlicher am anderen Ende befindet. Direkt hinter dem Behältnis findet sich ein weiteres metallisches Gebilde von gleicher Form, welches etwas kleiner als das vorherige ist und den Inhalt des vorherigen darstellen könnte. Wenn dieses bereits rustikal wirkt, wird diese Eigenschaft von dem dahinter liegenden Metallkasten noch übertroffen. In seiner Größe die vorherigen Gegenständen überragend, zieht er auch mit seiner orangenen Lackierung, die teilweise von einem blauen, abblätternden Streifen unterbrochen wird, den Blick auf sich. Selbiger folgt einem herausragenden Kabel und damit zu einer Lücke im Deckel, der wegen fehlenden Inhalts allerdings nichts weiter preisgibt. Dafür offenbart sich ein vertikal angebrachtes Behältnis, welches auch zylindrisch, aber grau und doppelt so lang wie das vorherige ist. Eine schematische Zeichnung gibt Aufschluss über die Bezeichnung der Einzelteile und ihre Herkunft, welche in Miami, USA, liegt. Auf der linken Seite des Kastens befindet sich eine ebenfalls vertikal angebrachte, rundliche Metallkonstruktion in Größe der schwarzen Zylinder. Im Unterschied zu diesen weist sie aber Hohlräume auf. Die einzeln voneinander getrennten Röhren lassen damit die gesamte Konstruktion weniger massiv erscheinen.



Abbildung 24: Sedimentfalle. Hintergrund: Display „Wellen der Besiedlung“

Auffallendstes Element ist der kleine Flachbildschirm, der an einem der tragenden Streben angebracht ist. Aus Kunststoff gefertigt, wirkt er zwischen den metallenen Gegenständen fremd. Er zeigt zum einen Aufnahmen von der Bergung der Falle, zum anderen eine Zeichentrickanimation von deren Anwendung unter Wasser. Seine Ausrichtung definiert zusammen mit der daneben befindlichen Displaybeschreibung die Vorderseite des Objekts.

Darunter erstreckt sich eine mittig gelegene, viereckige, metallene Aussparung. Hinter ihr wurde die für den Monitor nötige Technik versteckt, die aber teilweise zu erkennen ist. Den ausgehenden Kabeln folgend scheint auch die Elektronik für die restlichen Anwendungen hier untergebracht zu sein. Als einziges Objekt im unteren Bereich der Station bleiben nur noch die massiven Betonfüße und Gewichte, die auch als optischer Ausgleich zur kompakt wirkenden Spitze wirken.

Die punktuell grellen Farben und die verwendeten Materialien lassen das Objekt im Vergleich zu den meist aus Naturmaterialien bestehenden Gegenständen künstlich und deplatziert erscheinen. Die fremde Anmutung zieht die Aufmerksamkeit auf sich und provoziert einen genaueren Blick. Denn mit schwindender Entfernung steigt die Wahrscheinlichkeit anhand von nunmehr sichtbar werdenden Details, den existenziellen Grund für das Display verstehen zu können. Dem Eindruck förderlich ist die exponierte Lage fast inmitten vom Durchgang zum hinteren Ausstellungsbereich. Umringt von den niedrigeren Objektträgern sticht die Falle einem Leuchtturm gleich aus der homogenen restlichen Masse heraus. Das offen stehende Display lädt zur Herstellung einer Verbindung ein. Selbige mündet in einem kalten Kontakt, der fortschreitend vorsichtiger wird, denn Kanten und Stanzungen erfordern ein solches Vorgehen. Das erreichbare Kunststoffelement ist erwartungsgemäß wärmer und kann

wegen seiner runderen Form gedankenloser angefasst werden. Im Ganzen ergibt sich eine Ambivalenz zwischen Kälte und Wärme bzw. abgerundet und scharfkantig.

Es besteht weder ein Konglomerat aus verschiedenen Objekten, die dem speziellen Thema zugehörig sind, noch entsteht eine Nachbildung der Forschungssituation. Die stilisierte Situation in Nachbarschaft zu den z.T. in den Boden eingelassenen Tiefseedisplays lässt die Sedimentfalle dennoch als Inszenierung erscheinen. Umgeben von der freien Fläche entsteht ein bestehendes aber nicht durch naturalistische Abbildungen provoziertes Gefühl für die anscheinende Einsamkeit auf hoher See und deren Ausmaße und Tiefe.

Mit diesen Eindrücken fällt trotz der Bedeutungsreduzierung eine funktionale Bestimmung, die über die Verwendung auf See hinausgeht, schwer aus. Die Optik, die an eine kleine Ausführung einer Bohrinne erinnert, kann zum Schluss führen, es handle sich um eine Apparatur zur Durchführung von Probebohrungen nach Öl. Die Antennenstruktur könnte unter anderem auf einen Gebrauch als Funkboje hinweisen. Durch die Nähe zur Tiefsee kann auch ein Zusammenhang zur Forschung nicht ausgeschlossen werden. Eine definitive Aussage, ob eine kommerzielle Nutzung vollzogen wurde, kann aufgrund des Objekts allein nicht gemacht werden. Wird das Display im Vergleich zur restlichen Ausstellung betrachtet, dann kann nur der Schluss folgen, dass es sich nicht um ein indigenes Objekt handeln kann. Die sofort als Hochtechnologie erkennbare Sedimentfalle steht im Kontrast zu den allein wegen der meist pflanzlichen Materialien technologisch einfacher wirkenden restlichen Gegenstände. Erst die Texttafel weist mit dem Titel „Forschung unter Druck“ das Exponat als Forschungsinstrument aus. Bei weiterer Betrachtung kann die Bestimmung zum Gebrauch als Sedimentfalle herausgelesen werden.

Somit stammt das Objekt aus dem eigenen kulturellen Kontext. Es fungiert als rettende Boje des Eigenen im Meer des Fremden, ist Orientierungspunkt, von dem aus die restlichen Inhalte erforscht werden können. Gleich der Funktion der Sedimentfalle kann vom Display ausgehend immer tiefer in indigene Lebenswelten vorgestoßen werden. Diese liegen von hier aus verborgen in den dunklen Bereichen des Raumes. Zu ihnen kann jeweils gelangen, wer der mitunter andersartig erscheinenden, aber vergleichsweise vertraut wirkenden Pflanzenwelt Ozeaniens folgt. Das Display könnte somit als Wissenshorizont der Rezipient_innen interpretiert werden. Es ist das einzig elektronische Objekt in der Ausstellung. Da es als Hochtechnologie zudem westlich konnotiert ist, entsteht an dieser Stelle eine Hierarchie des technologischen Fortschritts, von Hochtechnologie auf der einen und der indigenen Technologie, die ohne Elektronik auskommt. Auch wenn eine solche technologische Überlegenheit gegeben sein mag, lässt sie im Verbund mit der restlichen Ausstellung den Eindruck entstehen, dass die indigene Bevölkerung kaum Handlungsfähigkeit besitzt und nur zur Adaption im Stande ist. Denn die Aneignung fremder Technik wird fast ausschließlich als Verdrängungsprozess des Neuen gegenüber dem Alten präsentiert. Die Einbindung und Ergänzung fremder Inhalte fehlt dagegen. Daher steht das hochtechnologische Objekt als Gegenpart zur naturnahen und indigenen Lebensweise, die allerdings in Richtung westlicher Lebensweise evolviert.

Durch die Positionierung des Displays annähernd im Zentrum wird die Wertigkeit der Erforschung Ozeaniens erhöht. Von ihm aus können alle anderen Displays erreicht bzw. von jedem anderen Display kann die Bohrinsel betrachtet werden. Liegen auch die sonstigen Ergebnisse der Forschung zugrunde, wird sie hier jedoch durch die eingesetzte Maschinerie deutlich, die den Fokus vom Menschen nimmt und auf die Technik lenkt. Denn die operierenden Wissenschaftler werden nicht erwähnt. Mit der

Präsentation einer Naturwissenschaft auf diese Weise wird gleichzeitig deren Vorrang gegenüber den Kulturwissenschaften suggeriert. Sind die letzteren in den dunklen Seitenbereichen untergebracht, strahlt die Sedimentfalle in dem einfallenden Tageslicht. Sie liegt zudem auf der Achse zwischen Eingang und dem nächsten Ausstellungsbereich, der letztlich in dem Bereich, der sich mit der wirtschaftlichen Entwicklung Asiens auseinandersetzt, endet. Demgegenüber verschwinden die restlichen Exponate gleichsam in Verlorenheit. Der technisch-naturwissenschaftliche Fokus kann demnach als Rückbesinnung auf die Forschungstradition gedeutet werden, wie sie z.B. durch den ersten Direktor und Zoologen Schauinsland geprägt wurde. In dieser waren sowohl Ethnographie als auch Naturwissenschaft untrennbar vereint, um einen möglichst umfassenden Einblick in die Lebensgewohnheiten zu erhalten. Das Fehlen der kulturellen Einbettung der Sedimentforschung zeugt jedoch eher von der Abkehr, als von der fortwährenden Verschmelzung. Das vergleichsweise alleinstehende Display grenzt sich vom Rest ab, braucht die restlichen Inhalte nicht für das Verständnis. Damit wird der naturwissenschaftlichen Ergründung eine prominentere Zukunft vorausgesagt, als der Ethnologie selbst, deren öffentlicher Höhepunkt mit den großen Forschungsreisen zu Beginn des 20. Jh. endete. In Anbetracht der von Kohl proklamierten Krise des ethnologischen Museums (vgl. Kohl 2003: 258) kann die Auffassung als zutreffend bezeichnet werden. Dennoch wurde die Aussage nicht ohne Kritik geäußert. Die kalten, der restlichen Ausstellung fehlenden Materialien, die sondierte Position entgehen in Gänze einer kulturellen Auseinandersetzung mit der lokalen Bevölkerung. Eine solche führt zu undurchsichtigen Verquickungen von Interessen und Beziehungen, wie sie mit der restlichen Architektur geschaffen wurde. Auf den ersten Blick leicht zu erfassen, braucht es Bewegung, ein Auge für das Detail, um solche zu entdecken. Aus der Ferne fügen sich diesem bei Näherung weitere hinzu, diese sind aber bei weitem nicht in der Komplexität zu finden wie bei dem Schwerpunkt „Indigenes Leben“, zumal Beziehungen zu anderen Displays wegen der

bestehenden Distanz schwerer aufgebaut werden können. Kurzum, das Objekt und die damit verbundenen Informationen lassen sich schneller erfassen. Somit bezieht das Display Position für die ethnologische Forschung. Ihre Methoden und Ergebnisse erschließen sich mitunter erst nach eingehender Betrachtung, auch wenn sie im Zentrum der Wahrnehmung stehen. Gesamtgesellschaftlich kann die Positionierung als Hinweis auf die Bevorzugung technokratischer, schneller Problemlösungen angesehen werden, die einen langfristigen Lösungsansatz verdrängt haben (vgl. Müller 2012: 880). Hierbei kommt auch der Titel des Displays zum Tragen, welcher zweideutig auch auf den Leistungsdruck hinweist, in denen solche Ergebnisse geliefert werden müssen.

4.16 Wellen der Besiedlung

Ich lasse die Sedimentfalle hinter mir, wende mich nach links und erblicke einen menschenhohen Vitrinenkorridor. In einem dunklen Grün gehalten unterscheidet er sich von dem Blau, das ihn umgibt. Um ihn zu betreten, muss ein kleiner Absatz überwunden werden, der das Display seiner Umgebung ein Stück weit enthebt. Mit dem Verlassen des Meeres und dem Betreten der Insel wird eine neue Sphäre erschlossen. Durch die hohen Wände ist der Blick nach außerhalb des Displays nicht möglich. Die Aufmerksamkeit wird auf diese Weise auf die präsentierten Dioramen gelenkt, die auf diese Weise als abgeschlossene Szenerie besonders zur Geltung kommen. Zusätzlich stellt sich eine Kaufhausatmosphäre ein. Im Gegensatz zur Art der Präsentation der Zeugnisse des indigenen Lebens versperrt hier kein Objekt die Sicht. Klare Linien dominieren das

Display. Auf beiden Seiten des Durchgangs werden hinter Glas die Inhalte präsentiert. Die wenigen Gegenstände sind klar angeordnet, Zierrat, der das Auge vom eigentlichen Inhalt ablenken könnte, ist kaum vorhanden. Das ermöglicht ein Schlendern und das Aufnehmen von Informationen im Vorübergehen, gleich einer Ladenstraße.

Die einzelnen Vitrinen zeigen, ausgewählte Säugetiere Ozeaniens, jeweils arrangiert mit Insekten vor einem Foto des natürlichen Lebensraums. Eine Ausnahme besteht an einem der Enden des Displays. Auf Augenhöhe enthält eine Vitrine, die neben einem Abbild eines sternbehangenen ozeanischen Nachthimmels steht, eine Stabkarte, ein Geflecht, das zuerst an Bambusstäbe erinnert und doch aus Kokospalmenblättern besteht. Die zuerst wirre Anordnung lässt zunehmend ein Muster erkennen. Die Stäbe in verschiedenen Durchmessern, aber allesamt durch Kokosfaser verbunden, lassen dem Gedanken an eine willkürliche Befestigung keinen Platz. Der tiefergehende Sinn verschließt sich aber vorerst. Zusammen bilden Sie den Inhalt des Unterthemas „Mit Sternenkompas und Stabkarte“. Mit ihren vergleichsweise geringen Ausmaßen und der weniger prominenten Platzierung zwischen größeren Objekten, können sie leicht übersehen werden. Den Umstand befördert auch die direkte Befestigung an der Wand, die das dreidimensionale Objekt fast so flach wie die nebenstehende Karte wirken lässt. Selbige kann erst durch einen konzentrierten Blick erschlossen werden, da auch noch erschwerend hinzukommt, dass die Beleuchtung des Displays auf die Stabkarte gelenkt wird. Letztlich verschwinden die Gegenstände fast in der Ausstellungs konstruktion, so dass ihre Repräsentation innerhalb dieser symbolischen Nachempfindung der indigenen Kultur der zentralen Funktion, die sie bei der tatsächlichen Besiedlung eingenommen haben, nicht gerecht wird. Diese lag in der Navigation bei (Hoch-)Seefahrten. Eine Einordnung im Bereich der Astronomie drängt sich insofern auf, als dass ein Sternbild die bisweilen wohl unbekannte Stabkarte fälschlicherweise als Instrument in diesem Bereich definiert. Die

Aufgabe als Strömungsanzeiger in der Seenavigation könnte durch die Nähe zur umliegenden Meeresthematik der umliegenden Ausstellungsteile erkannt werden, wäre der Objektträger nicht in Grün gehalten und das Objekt damit der Landnutzung zugeordnet. Der Bereichstext und das Oberthema „Besiedlung“ hingegen geben Aufschluss über die Funktion des Gegenstandes, auch wenn die genaue Weise seiner Nutzung weiterhin unklar bleibt.

Eine weiterreichende kulturelle Bedeutungszuschreibung ist nach der Lektüre des Bereichstextes kaum möglich. Mit dem Titel „Wellen der Besiedlung“ ordnet er das Unterthema in die Nähe der Erschließung Ozeaniens ein. Mit dem Schwerpunkt auf die tierischen Wanderbewegungen erfolgt allerdings keine kulturelle Einbettung. Ein Rückschluss auf die besondere Rolle während und nach der Besiedlung kann aufgrund der zurückhaltenden Präsentationsweise ebenfalls kaum gezogen werden. Mit Blick auf die Forschungsstation kann aber ein Vergleich von indigener und westlicher Technik gezogen werden. Die Überlegenheit letzterer wird dabei unausweichlich nahegelegt. Aber selbst wenn der beschreibende Text einbezogen wird, der die Navigationstechnik zeitlich einordnet, bleibt der Eindruck des Archaischen bestehen. Denn Sextant, detailreiche Seekarten und Kompass wirken technisch hochwertiger als ein Geäst aus Bestandteilen des Kokospalmenblattes. Dabei zeigen sich die Fähigkeiten, die mit den gegebenen Instrumenten und dem Wissen um Sternkonstellationen möglich war, in den zurückgelegten Distanzen. Eine solche Leistung kann Anerkennung oder Unglauben auslösen. Voraussetzung ist aber die Verbindung zur Besiedlungskarte, die die funktionale Bedeutung erkennbar werden lässt.

Die dichte Beschreibung der Dioramen kann auf zwei Beispiele reduziert werden, da sich die Gestaltungselemente bis auf die ausgestellten Säugetiere bzw. Insekten gleichen. Erstere stehen im Zentrum der leicht erhöhten Vitrine. Sie sind umringt von

Dekorationen, die den entsprechenden Lebensraum abbilden. Damit betten sie das Objekt ein, lenken allerdings nicht davon ab. Daneben sind auf einem separaten Träger, bis auf zwei Ausnahmen, die Insekten nebeneinander liegend angebracht. Alles wird vor einem Foto des jeweiligen Lebensraums auf kompletter Größe der rückwärtigen Wand arrangiert. Dieses definiert das Bild einer nachgestellten, wenn auch minimalistisch anmutenden Szenerie und ordnet das Display als klassifikatorische Inszenierung ein. Als Beispiel soll die Präsentation des Beutelwolfs und des Helmkasuar-Laufvogels dienen, die alle möglichen stilistischen Mittel abbilden. Auf einem Felsen stehend schaut der Beutelwolf zur Seite hinab und zeigt sich somit, selber nur hüfthoch, in Augenhöhe der Betrachter_innen (Abbildung 25).



Abbildung 25: Beutelwolf im Display "Wellen der Besiedlung".

Weder Aggression noch Scheu sind auszumachen und erlauben den Eindruck, dabei zu sein, sie unbemerkt zu beobachten. Die Ansicht im Profil ermöglicht den genauen Anblick seines Streifenmusters. Ohne jegliche Dekoration mit Ausnahme des glatten Felsens ist selbiges auch Anziehungspunkt für den Blick. Streift dieser ab, fällt er auf Vegetationsaufnahmen, die sich in fünf schmalen Streifen im Hintergrund befinden. Die damit entstehende wechselhafte Farbgebung bewirkt eine Unruhe, die den Hintergrund des Displays durchzieht. Sie steht im Kontrast zu Wolf und Fels, die beständig die Möglichkeit bieten, das Auge bei ihnen ruhen zu lassen.

Die Gestaltungsweise des Dioramas lässt die schnelle Denotierung des Wolfs als Bewohner der gezeigten Lebensräume zu. Auch der nebenstehende Text definiert ihn in dieser Weise und gibt Aufschluss über die genaue regionale Einordnung, die durch archäologische Ausgrabungen validiert werden konnten. Dem weiten Verbreitungsgebiet zum Trotz starb er mit dem Abschuss des letzten Tieres 1930 aus. Durch europäische Siedler in Australien getätigt, erklärt dieses aber nicht das Aussterben in den anderen Verbreitungsgebieten. Eine kulturelle Zuordnung findet demnach nur über die Siedler statt, die zu seinem letztendlichen Verschwinden beitrugen. Gründe dafür weshalb er gejagt wurde und auch über den Verbleib der übrigen Tiere sind vergebens zu suchen. Somit tritt der Mensch – und im Besonderen der Europäer – als Eindringling auf, der ein Ungleichgewicht in die Fauna und Flora Australiens gebracht hat. In welcher Form er einen Einfluss auf das indigene Leben gehabt hatte, bleibt ungeklärt.

Mit wenigen Schritten zum nächsten Diorama wird ein geographischer Sprung nach Papua-Neuguinea vollbracht. In ihm wird ein Helmkasuar samt einer Auswahl von Insekten ausgestellt (vgl. Abb. 2). Auf einem kleinen Bereich nachgebildeter Erde, die

mit Blättern bedeckt ist, zeigt er sich wie bereits der Wolf im Profil. Der Boden fügt sich in die dahinter liegende Fotografie eines undurchsichtigen Dschungels ein. Der schweifende Blick bleibt zunächst bei den kräftigen Beinen des Tieres verhaften, die überproportional groß zum restlichen Körperumfang anmuten. Der Helmkasuar ist mit schwarzen Federn bestückt, die in ihrer hohen Anzahl und Feinheit den Eindruck eines Fells erwecken. Zum Hals verlaufend, färben sich diese rot, um weiter aufwärts letztlich zu fehlen. Der blaue, nackte Hals mündet in einem schmalen Kopf mit rotem Kamm. In der gezeigten Form wirkt der Kasuar desinteressiert und daher nicht bedrohlich. Es entsteht abermals die Illusion, dass man dieses Wesen unbemerkt beobachtet. Im Vordergrund werden auf einer weißen, runden, leicht abgeschrägten Platte fünf Insekten unterschiedlicher Größe gezeigt. Die Ballung der Tiere und ihre Darbietung lassen an Lehrsammlungen denken, bei denen zu Vergleichszwecken Insekten dicht an dicht dargeboten wird. In Kombination mit der Fotografie wirken die Präparate vereinzelt, scheinen keine direkte Verbindung zueinander zu haben. Die drei Gestaltungselemente verfremden das Arrangement insofern, als dass nicht der Eindruck entsteht, man verfolge eine authentische Inszenierung. Ganz im Gegenteil dazu wird die eigene Vorstellungskraft angeregt, das authentische Objekt selbstständig in seine Umgebung einzuordnen.

Wie bereits im Diorama zuvor kann das Präparat als Darstellung eines Bewohners des Regenwaldes ausgemacht werden. Auch die Nachstellungen von Insekten werden diesen zugeordnet. Mit dem Hinweis, dass der Kasuar als Nahrungsquelle Früchte, Aas und Wirbeltiere bevorzugt, wird eine Verbindung mit diesen zentralen Objekten zerschnitten. Die gemeinsame Basis ist daher die Verbreitung im Regenwald Papua-Neuguineas. Außer einem einzigen Exemplar der Insekten finden diese keine weitere Beachtung, weshalb sie trotz ihrer Präsentationsweise für den Laien als Zierobjekte zu subsumieren sind. Die fremde Tier- und Pflanzenwelt wird mit der Beschreibung des Vogels auf die kulturelle Ebene übertragen. Denn unter anderem als Jungvogel für

die Aufgaben eines Wachhundes gebraucht, findet einerseits zwar die Hinführung zum eigenen Kontext mit dem Vergleich der Überwachungsfunktion statt, andererseits wirkt die Nutzung eines Laufvogels für diesen Zweck befremdend. Eine Antwort darauf, weshalb sich gerade der Kasuar dafür eignet, bleibt offen. Die Nennung kann aber für eine besondere Bedeutung des Tieres in der Lebenswelt des Papua-Neuguineanischen Tieflandes gesehen werden. Denn darüber hinaus dient die Jagd auf ihn der Nahrungsbeschaffung. Die Erläuterung der Einbindung beschränkt sich dennoch allein auf die menschlichen Grundbedürfnisse wie Ernährung und Sicherheit. Ausgelassen wird die Jagd auf den Vogel zur Gewinnung seiner Federn. Zu schmückenden Wertgegenständen weiterverarbeitet, werden sie auch in der Ausstellung gezeigt. Die Verbindung muss allerdings durch aufmerksames Beobachten selbst erschlossen werden. Als vollständig abwesend erweist sich eine Verbindung des Vogels zum Thema der Besiedlung. Mit Ausnahme der Daten zu seiner Verbreitung werden weder zu Mensch noch zu Tier desbezüglich Informationen bereitgestellt. Somit kann zwar eine Vorstellung zu Teilen des täglichen Lebens geschaffen werden, welche Legitimation es aber zur Inklusion des Helmkasuar und der Insekten in die Präsentation gab, bleibt unklar. Im Vergleich repräsentieren die beiden Dioramen einen Konflikt zwischen europäischem Siedler und Indigenem. Ersterer ist für die letzten Exemplare zutreffende Ausrottung verantwortlich, doch fehlen Begründung für Jagd und vorherige Dezimierung. Dieser Jagd nach dem noch existierenden Vogel wird fälschlicherweise alleinig der Befriedigung primärer Bedürfnisse zugerechnet. In Wechselwirkung entsteht das Bild des romantischen Wilden, der im Gegensatz zum Siedler um den respektvollen Umgang mit dem Ökosystem zu wissen scheint. Die geringe Präsentationsfläche der Navigationsinstrumente und auch das Ausmaß der schriftlichen Erwähnung dieser, sind im Vergleich zur ausgestellten Fauna minimal. Daraus kann

geschlossen werden, dass bis zur Ankunft der Europäer die ökologischen Bedingungen kaum vom „in der Natur verhafteten“ Indigenen beeinflusst wurden. Dessen über tausende von Jahren andauernde Erschließung des Landes und die damit verbundenen Leistungen hätten durch eine prominentere Positionierung der Stabkarte herausgestellt werden können (vgl. Abb. 3). Von solcher wäre dann die Expedition in die verschiedenen Landschaftstypen und zu deren verschiedenen Bewohnern möglich gewesen.

4.17 Gefangen und gejagt

Ich passiere die Pflanzen, verlasse die Insel und begeben mich in „küstennahes Gewässer“. Ich trete vor das Display „Gefangen und gejagt“ des Oberthemas „Vielfalt unter Wasser“. Im Gegensatz zu ihren beiden anderen Unterthemen beschäftigt sie sich nicht ausschließlich mit naturwissenschaftlichen Gegebenheiten, sondern nimmt den Fischfang mit in die Thematik auf. Die beinahe raumhohe Vitrine ließ sich bereits beim Herantreten fast vollständig überblicken. Grund dafür ist die versetzte, vertikale Anordnung der Objekte, die sich von Hüft- bis Überkopfhöhe erstreckt (Abbildung 26). Die ausgestellten Fangkörbe, Netze, Reusen, Haken und Fischpräparate haben damit eine Dynamik ähnlich der *hareiga*-Masken. Der Unterschied zu diesen besteht in der Perspektive, aus der sie betrachtet werden können. Durch die Hängung kleinerer Objekte in Kopfhöhe entsteht ein Gefühl des „Mittendrin“. Dies unterstützend liegt auf einzelnen Objekten, ein warmes, gelbliches Licht, ähnlich wie das, das in der *mallanggan*-Ausstellung verwendet wurde. Es wertet nicht nur die optische Erscheinung von weniger faszinierenden Objekten auf, wie die Schleppangel und Reusen, sondern erinnert auch an schimmerndes Sonnenlicht, das die Wasseroberfläche durchbricht und den darunter liegenden Bereich in sanftem Licht erstrahlen lässt. Zusammen kreieren Hängung und Lichteinfall

die Suggestion einer Landschaft vom Meeresspiegel beginnend hinab bis zum Grund des seichten Gewässers. Mit dieser ist es möglich, die Köder in ihrer jeweiligen Art der Benutzung zu inszenieren. Reusen liegen am Meeresboden, die Netze scheinen über diesen im Wasser zu schweben. Verschiedene Fischpräparate, jedes in einer eigenen kleinen Vitrine, in denen sie schwebend, fast lebendig zu sein scheinen. An zwei Stellen konzentriert bilden sie im Verbund ein aufgebrochenes, aber geordnet wirkendes Muster. Die Inszenierung der Unterwasserfauna wirkt damit weniger realitätsnah als stilisiert. Sie gibt zum einen Aufschluss über die vorhandene Artenvielfalt und aufgrund der Nähe zu den Fanggeräten zum anderen den Hinweis darauf, dass diese Art von Fischen als Nahrungsmittel genutzt werden. Der weitere kulturelle Kontext erschließt sich mit dem erklärenden Text, der den Fischfang als selbstversorgende Tätigkeit deklariert. Das Fischen selber wird in flachen Gewässern von Frauen und Kindern, in tieferen hingegen von Männern übernommen. Das extensivere Bewirtschaften der Meere, die für die einzelnen Staaten einen Großteil der Wirtschaftsleistung ausmachen, führt dabei zu Interessenskonflikten hinsichtlich der Fangrechte. Da die Themen nur mit wenigen Zeilen Ansatzweise angerissen werden und die Objekte keine der genannten Informationen vermitteln, liegt der Fokus wie bereits im Display „Von Pflanzen umgeben“ auf dem Zweckorientierten. Eine Ausnahme bildet hierbei eine Skulptur aus dem, was augenscheinlichen Metall- und Kunststoffreste sind, die schattig gelegen, in einer Ecke der Vitrine untergebracht ist (Abbildung 27). Ihre Form erinnert an einen Metalldetektor, obgleich offensichtlich keine technische Funktionalität vorliegt. Ihre Anordnung neben Fangwerkzeugen und Fischen, also unter Wasser zu denken, lässt darauf schließen, dass die verarbeiteten Materialien als Beifang an Land gebracht wurden. Der unerwartete Anblick dieser Skulptur sorgt zuerst für Irritation und lässt dann Raum für Mutmaßungen.

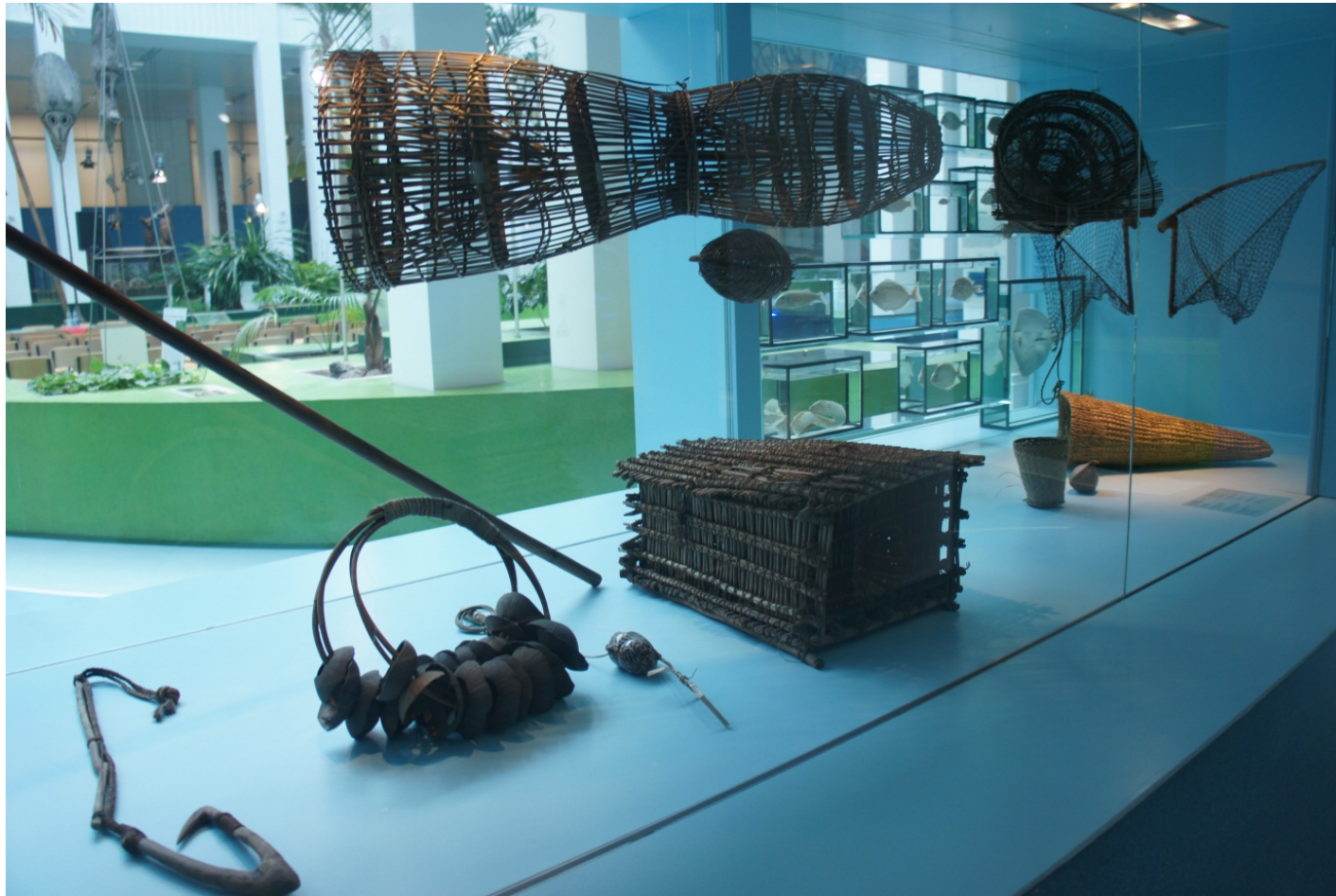


Abbildung 26: Verschiedene Werkzeuge zum Fischfang.

Anscheinend aus Abfall gefertigt, könnte es als Hinweis auf das Problem der Umweltverschmutzung, die mit der Überfischung einhergeht, gedeutet werden. Zur gleichen Zeit ergibt sich aus dem Wissen um Sie ergänzen die Informationen über das Bildungssystem Ozeaniens, die bisher nur aus dem Hinweis auf die Missionsschulen bestanden, aber keinen Aufschluss auf ein Hochschulsystem gaben. Ihre versteckte Lage neben der erleuchteten Schleppangel kann als Hinweis auf den Versuch gesehen werden, Bilder, die dem traditionellen, naturverbundenen Indigenem entgehen stehen, im Tourismus verschwiegen werden. Sowohl Umweltzerstörung als auch namentlich benannte Künstler schaffen Verbindung zur eigenen westlichen Kultur und laufen der Exotik zuwider.



Abbildung 27: Links: Skulptur. Vordergrund: Verschiedene Fischarten.

5. Abschlussdiskussion

Die Ausstellung fußt auf dem Fokus der Distinktion zwischen dem „Eigenen“ und dem „Anderen“. Bereits der Einstieg weist den Rezipient_innen die Rolle der interessierten aber unwissenden Touristen zu. Ihr Bild Ozeaniens wird aufgrund exotisierender Elemente als unauthentisch deklariert. Die wissenschaftliche Aufbereitung zeigt das Fremde fernab aller Exotik. Verstärkt wird der Eindruck durch die Distanz des Tourismus-Displays von denen, die die vermeintlich fast unberührten kulturellen Inhalte zeigen.

Zur Vereinfachung des anschließenden Vergleichs wurde sich um eine westlich konnotierte Unterteilung der einzelnen Abschnitte bemüht. In selbigen wird das Traditionelle betont, während Transformationen entweder als Bedrohung oder Nichtigkeit dargestellt werden. Ausschlaggebend ist die Definition von westlichen und indigenen Charakteristika. Die Auswahl der Objekte wie Metallbeil und Sedimentfalle ordnen den Westen in das Feld der Technokratie ein. Demgegenüber stehen zumeist Naturmaterialien der Indigenen, die im Vergleich nicht nur lebendiger wirken, sondern Indigene als naturverbunden essentialisieren. Eine westliche Lebensweise steht dem diametral entgegen. Sie bedroht, so wird durch die Ausstellung nahegelegt, nicht nur durch den Einsatz von industriellen Gütern die Umwelt, sondern auch die kulturelle Identität der ansässigen, indigenen Bevölkerung. Deren Widerstand gegen eine solche Transformation ist somit auch eines der Hauptthemen der Ausstellung. Konträr Auffassungen in der „Kunst“, das Festhalten an Tradition trotz christlicher Missionierungsbestrebungen oder der Kampf um Land, das friedliche Zusammenleben von Indigen und Westlern scheint problematisch zu sein. Die Schilderung solch bestimmter Beispiele führt zur Suggestion einer antagonistischen Beziehung, bei der das indigene Leben als

ein harmonischeres und einfacheres gezeichnet wird. Auslassungen von internen Konflikten und Veränderungen tragen dazu bei, dass Besucher_innen stets einen Fingerzeig auf ihren eigenen, vermeintlich falschen Lebensstil erhalten.

Die Selbstpräsentation des Museums als Vermittler faktenorientierter, authentischer Kulturen kann mit den alternativen Möglichkeiten der Erfahrung ozeanischen Lebens erklärt werden. Wenn multimediale Zugänge oder das Reisen selbst lebendige Bilder der gezeigten Lebensweisen erzeugen, stellt sich für ethnologisch ausgerichtete Museen eine Sinnfrage. Dass dabei als Gegenreaktion eine Differenzierung von Authentizität und ihrem Gegenteil vollzogen wird, ist nachvollziehbar. Bei der Beschau lebloser Objekte muss sichergestellt sein, dass diese zumindest als Stellvertreter „wahrer“ Kultur gelten können, um ihre starre Form auszugleichen. In der Ausstellung wird die Verifikation dieser Absicht durch die Präsentation der Wissenschaft geschaffen. Erstere zeugt mit ihrer Diachronität von der Wissenschaftstradition und damit von dem Wissensvorsprung der Institution. Die beobachtende Perspektive zeugt dabei von Neutralität. Unterstützend wirken dabei die indigenen Stimmen, die als source community das gleiche angesprochene Bild der restlichen Ausstellung zeichnen. Damit werden sowohl auf einer chronologischen als auch transkulturellen Grundlage die eigenen Aussagen mit Mitteln bestätigt, die außerhalb der Wissensvermittlung liegen.

Somit muss der Versuch, mit der Dauerausstellung „Ozeanien – Lebenswelten in der Südsee“ einen breitgefächerten Einblick in die benannte Großregion zu geben, teilweise als verfehlt bezeichnet werden. Die Darstellung beschränkt sich räumlich größtenteils auf die ehemaligen Kolonialgebiete des deutschen Reiches und thematisch vor allem auf bedeutungsvolle Rituale. Es wurde versucht, die Inhalte der Audiostation in weiter gefasste Kontexte wie Alltag und politische Aktivität einzubetten.

Allerdings werden dabei mitunter komplexe Themen in einer unkommentierten Kürze abgefasst, die zu schwerwiegenden Fehleinschätzungen führen können. Zusammen mit der fehlenden, aber immer wichtiger werdenden urbanen Entwicklung, wird ein angerissenes, jedoch in weiten Teilen verzerrtes Gesamtbild der „Realität“ geliefert. Der hohe Anspruch, die vorhandene Pluralität innerhalb einer Ausstellung abzubilden, kann kaum erfüllt werden. Zu different sind die Lebensweisen, zu komplex die geschichtliche Entwicklung, die gezwungenermaßen abgebildet werden muss, denn die gezeigte Sammlung besteht fast ausschließlich aus historischen Beständen, die aber auch als zeitgenössisches Abbild der „Realität“ dienen soll. Die Differenz wäre bereits bei einzelnen Beispielen schwierig zu erfüllen, bei einem umfassenden Einblick in eine Großregion kann ein solches Ziel nicht erreicht werden. Es verkehrt sich gar ins Gegenteil. Statt der Vermittlung von Diversität werden die lokalen, dörflichen Beispiele auf Gesamtzeanien übertragen. Ein Bild, das geprägt ist von im Kern unveränderter Tradition in einer friedvollen Umgebung, die von westlichem Einfluss bedroht war und weiterhin ist. Auch wenn der Vorsatz der Ausstellung nicht in Gänze erreicht wurde, muss der Ansatz als positiv betrachtet werden. Die Ausstellungsarchitektur, die nicht nur zur aktiven Begehung einlädt, sondern auch ein Gefühl für die Weitläufigkeit und das Verhältnis von Land- und Wassermasse schafft. Ferner eröffnet sie die Möglichkeit einer Narration, die entweder einen forschungs- oder touristisch orientierten Verlauf nimmt. Damit sind genügend Anknüpfungspunkte für die Besucher_innen geschaffen, die einen einfachen Einstieg ermöglichen. Darüber hinaus wird der Ursprung der Sammlung gleich zu Beginn dargestellt. Auch wenn der Fokus hierbei auf der Verquickung von Handel und Museum liegt und die fragwürdige Rolle der Forschung kaum beleuchtet wurden, ist die direkte Thematisierung dennoch ein mutiges Statement.

Die Art der Ausstellung verhindert die Wirkungsentfaltung. Ein Ansatz, der weniger eine partielle, aber dennoch in sich abgeschlossene Inselwelt zeigt, hätte dem entgegentreten können. Der weiträumige Lichthof, dessen offene Struktur Verbindungen zu allen umliegenden Ausstellungen bietet, besitzt das Potenzial dazu. Die Ausstellung knüpft daran allerdings nicht an und versäumt somit die Chance, Ozeanien in Beziehung zu Asien und auch zur Globalisierung zu setzen, welche in der Galerie thematisiert wird, aber ansonsten unbeachtet bleibt. Die schrittweise durchgeführte Neukonzeption der Fachbereiche hat dazu geführt, dass der physischen Verknüpfung keine inhaltliche folgte, sondern einzelne abgeschlossene Räume innerhalb eines großen Raums entstanden sind. Die Narration beginnt mit dem Eintritt und endet an der Grenze zum Asienbereich, weswegen nicht zuletzt deswegen die Ausstellung hinter ihren Möglichkeiten zurück bleibt.

6. Literatur- und Quellenverzeichnis

Abel, Herbert: Vom Raritätenkabinett zum Bremer Überseemuseum : die Geschichte einer hanseatischen Sammlung aus Übersee anlässlich ihres 75jährigen Bestehens. Bremen 1970.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume - Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 9-19.

Auslander, Leora: The Gendering of Consumer Practices. In: Victoria de Grazia (Hg.): The Sex of Things – Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkeley, S. 79-109.

Backmeister-Collacott, Ilka, Ulrich Burkhardt & Eva Determann: Schauinsland! Ansichten aus Übersee, Hugo Schauinsland zum 150. Geburtstag. Bremen 2007.

Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M. 1988.

Becker, Karin: Das Bildarchiv und die Konstruktion von Kultur. In: Zeitschrift für Volkskunde, Jhg. 93, Tübingen 1997, S. 235-253.

Bennett, Tony: The Birth of the Museum – History, Theory, Politics. London 2002.

Berger, Arthur Asa: "What Objects mean. Walnut Creek 2009.

Božovič, Miran: Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut. In: Slavoj Zizek (Hg.): Der Triumph des Blicks über das Auge. Wien & Berlin 1993, S. 153-170.

Buschmann, Heike: „Geschichte im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Andreas Hartmann, Peter Höher & Christiane Cantauw, u.a. (Hg.): Die Macht der Dinge, Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Münster 2011, S. 149-170.

Braukämper, Ulrich & Brigitta Hauser-Schäublin: Zu einer Ethnologie der weltweiten Verflechtung. In: Dies. (Hg.), „Ethnologie der Globalisierung, Perspektiven kultureller Verflechtungen. Berlin 2002, S. 9-14.

Ceranski, Beate: Über die Disziplinierung des Blicks. In: Gabriele Dürbeck, Gabriele Gockel Bettina & Susanne B. Keller u. a. (Hg.): Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung, Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800. Dresden 2001, S. 287-298.

Classen, Constance & David Howes: The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts. In: Elizabeth Edwards, Chris Gosden & Ruth Bliss Phillips (Hg.): Sensible Objects, Colonialism, Museums and Material Culture. Oxford 2006, S. 193-222.

Clifford, James: Sich selbst sammeln. In: Gottfried Korff & Martin Roth (Hg.): Das historische Museum – Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main 1990, S. 87-106.

Dean, Isabel: Die Musealisierung des Anderen: Stereotype in der Ausstellung „Kunst aus Afrika. Tübingen 2010.

Dernie, David: Ausstellungsgestaltung, Konzepte und Techniken. Ludwigsburg 2006.

Durkheim, Emile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt a.M. 1981, S. 61-75.

Douglas, Mary: Wie Institutionen Denken. Frankfurt am Main 1991.

Engelhard, Jutta & Klaus Schneider: Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt. Köln 2010.

Hahn, Alois: Konstruktion des Selbst, der Welt und der Geschichte. Frankfurt am Main 2000.

Hahn, Hans-Peter: Materielle Kultur – Eine Einführung. Berlin 2005.

Haller, Dieter: dtv-Atlas Ethnologie. München 2005.

Hauser-Schäublin, Brigitta: Der schillernde Tod. Zur kulturellen Konstruktion der Tötung in der Kultur der Iatmul und der Fremden. In: Brigitta Hauser-Schäublin (Hg.): Geschichte und mündliche Überlieferung in Ozeanien. Basel 1994, S. 15-50.

Hauser-Schäublin, Brigitta: Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, Bettina (Hg.): Methoden der ethnologischen Feldforschung. Berlin 2008 [2003], S. 37-58.

Heesen, Anke te & Petra Lutz: Einleitung. In: Anke te Heesen & Petra Lutz (Hg.): Dingwelten, das Museum als Erkenntnisort. Köln, Weimar & Wien 2005, S. 11-24.

Heisig, Dirk: Vorwort. In: Dirk Heisig (Hg.): Ent-Sammeln, Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen, Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Aurich 2007, S. 5.

Herbstreuth, Peter & Annegret Nippa: Verzauberung – Kein Kommentar. In: Candida Höfer (Hg.): In ethnographischen Sammlungen. Köln 2004, S. 109-120.

Hirschberg, Walter & Wolfgang Müller: Wörterbuch der Völkerkunde, 2. Auflage. Berlin 2005, S. 379-380.

Hunter, David E. & Phillip Whitten: Encyclopedia of Anthropology. New York 1976, S. 391.

Klein, Alexander: Expositium, Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit. Bielefeld 2004.

Kohl, Karl-Heinz: Die Macht der Dinge: Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München 2003.

Korff, Gottfried: Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In: Anke te Heesen & Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Wien, Köln & Weimar 2005, S. 89-107.

Korff, Gottfried: Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte über das Geschichtsmuseum. In: Ders. (Hg.): Museumsdinge. Deponieren- exponieren. Wien, Köln & Weimar 2007 [1984], S. 113-126.

Ders.: Fremde (der, die das) und das Museum. In: Ders. (Hg.), „Museumsdinge. Deponieren- exponieren. Wien, Köln & Weimar 2007 [1997], S. 146- 155.

Ders.: Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Ders. (Hg.): Museumsdinge - deponieren- exponieren. Wien, Köln & Weimar 2007 [2000], S. 167-178.

Köstlin, Konrad: Die Sammlervitrinen und das Lebensmuseum. In: Burkhard Pöttler, Helmut Eberhart & Elisabeth Katsching-Fasch (Hg.): Innovation und Wandel. Graz 1994, S. 199-211.

Kreisel, Werner: Gegenwärtige Strukturen, Probleme und Perspektiven. In: Werner Kreisel (Hg.): Mythos Südsee - Länderprofile Ozeaniens zu Wirtschaft und Gesellschaft. Hamburg 2006, S. 13-14.

Laukötter, Anja: Von der "Kultur" zur "Rasse" – Vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2007.

Langenhohl, Andreas: Tradition und Gesellschaftskritik – Eine Rekonstruktion der Modernisierungstheorie. Frankfurt/ New York 2007.

Lawson, Stephanie: Chiefs, Politics, and the Power of Tradition. In: Lamont Lindstrom & Geoffrey M. White, Geoffrey (Hg.): Chiefs today: traditional Pacific leadership and the postcolonial state. Stanford 1997, S. 108-119.

Lochmann, Hans: Standards für Museen. Kassel & Berlin 2006.

Macdonald, Sharon: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. In: Rosmarie Beier (Hg.): Geschichtskultur in der zweiten Moderne. Frankfurt am Main & New York 2000, S. 123-147.

Mattl, Siegfried: Texte sehen. Bilder lesen In: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler & Herbert Posch (Hg.): Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. Wien 1995, S. 13-27.

Mückler, Hermann: Kolonialismus in Ozeanien. Wien 2012.

Müller, Hans-Peter: Wozu (noch) Intellektuelle? Versuch einer Standortbestimmung. In: Merkur. Jahrgang 66, Heft 760/761, Heft 09/10, September 2012, Stuttgart, S. 878 – 886.

Münch, Richard: Soziologische Theorie – Band 1: Grundlegung durch die Klassiker. Frankfurt & New York 2002.

Muttenthaler, Roswitha & Regina Wonisch: Gesten des Zeigens – Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.

Newton, Douglas: Einleitung. In: Adrienne L. Kaeppler, Christian Kaufmann & Douglas Newton (Hg.): Ozeanien, Kunst und Kultur. Freiburg, Basel & Wien 1994, S. 13-18.

Offe, Sabine: Ausstellung, Einstellung, Entstehung, Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin 2000.

Polat, Elif: Institutionen der Macht bei Michel Foucault – Zum Machtbegriff in Psychiatrie und Gefängnis. Marburg 2010.

Prown, Jules D.: Can the Farmer and the Cowman Still Be Friends? In: David W. Kingery (Hg.): Learning from Things, Method and Theory of Material Culture Studies. Washington & London 1997, S. 19-27.

Scholze, Jana: Medium Ausstellung – Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld 2004.

Schweibenz, Werner: Das Spannungsverhältnis von Ding und Information – Bezüge zwischen Museologie und Informationstheorie. In: Elisabeth Tietmeyer u.a. (Hg.): Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur. Münster, New York, München & Berlin 2010, S. 79-88.

Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 15-48.

Shelton, Anthony Alan: Museum and Anthropologies: Practices and Narratives. In: Sharon Macdonald (Hg.): A Companion to Museum Studies. Malden, Oxford & Carlton 2006, S. 64-80.

Volkers, Achim: Wissen und Bildung bei Foucault, Aufklärung zwischen Wissenschaft und ethisch-ästhetischen Bildungsprozessen. Wiesbaden 2008.

Stanek, Milan: Die Männerinitiation bei den Iatmul, Der Funktionswandel unter dem Einfluss der kolonialen Situation in Papua-Neuguinea. In: Brigitta Hauser-Schäublin (Hg.): Geschichte und mündliche Überlieferung in Ozeanien. Basel 1994, S. 217-236.

Vannini, Phillip & Patrick J. Williams: Authenticity in Culture, Self, and Society. Farnham 2009.

Vieregg, Hildegard: Museumswissenschaften – Eine Einführung. Paderborn 2006

Wanken, Christiane: Einleitung. In: Ursel Berger & Anja Laukötter (Hg.): Ausstellung: Wilde Welten - Aneignung des Fremden in der Moderne. Leipzig 2010, S. 5-24.

Welzer, Harald: Gedächtnis und Erinnerung. In: Friedrich Jaeger & Jörn Rüsen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 3 – Themen und Tendenzen. Stuttgart 2004, S. 155-174.

Zimmermann, Felix & Gabriele Warnke: Übersee-Museum Bremen. In: Daniel Fuhrhop (Hg.): Die neuen Architekturführer Nr. 131. Berlin 2008, S. 2-22.

Zwernemann; Jürgen: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Führer durch die Sammlung. München 1984.

Internetquellen

Deutscher Museumsbund

http://www.museumbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/definition_museum [Zugriff: 20.03.12].

Übersee-Museum Bremen¹

http://www.uebersee-museum.de/Geschichte_3.html [Zugriff: 21.03.12].

Übersee-Museum Bremen² (http://www.uebersee-museum.de/Ozeanien_Lebenswelten_in_der_Suedsee.html) [Zugriff: 22.03.12].

Abbildungsverzeichnis

Alle Fotografien wurden vom Autor im März 2012 aufgenommen. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Übersee-Museums Bremen.

Abbildung 1: Frontansicht des Übersee-Museums Bremen.....	32
Abbildung 2: Ansicht des Foyers vom Museumseingang.	33
Abbildung 3: Ansicht des Ausstellungsraums vom Schiffsdeck.	36
Abbildung 4: Schreibtisch Schauinslands. Mitte rechts: Stilisierter Globus.	43
Abbildung 5: Schublade des Schreibtisches. Im Hintergrund: Fotos von Ida, Martha und Walter Schauinsland.	44
Abbildung 6: Stilisiertes Schiffsdeck des Displays „Wege nach Ozeanien“.	48
Abbildung 7: Souvenirs aus Gesamt-Polynesien.	53
Abbildung 8: Souvenirs aus Fiji	55
Abbildung 9: Souvenirs aus Samoa. Hintergrund: <i>kava</i> -Schale.	57
Abbildung 10: Schiffsrumpf mit dem mittig präsentierten Unterthema „Phosphatabbau“.	61
Abbildung 11: Kaffee, Kokosnüsse und Objekte im Schiffsrumpf. Reflexionen erschweren den Blick in die Vitrinen in der gesamten Ausstellung.....	62
Abbildung 12: Display „Vom Zaubervogel zum Handelsgut“. Hintergrund: Paradiesvogelbälger.	65
Abbildung 13: Größere Hälfte des Displays: „Wertgeschätzt und ausgetauscht“.	70
Abbildung 14: Links: Stimmen aus Ozeanien. Hintergrund rechts: „Im Netz der Verwandtschaft“.	72
Abbildung 15: Vordergrund: Armreifen, präsentiert im zentralen Bereich des Displays. Hintergrund: Brautschmuck, Holz- und Emailleschale.	83
Abbildung 16: Vordergrund: Gefäße für Kokosöl. Hintergrund: Behältnisse zum Transport von Kokosöl.	85
Abbildung 17: Stilisiertes Versammlungshaus.....	88
Abbildung 18: <i>kavat</i> , <i>hareiga</i> , <i>chuukruuk</i> und unbenannte Masken.	91
Abbildung 19: Vordergrund: nach ästhetischen Kriterien ausgestellte Objekte. Hintergrund rechts: <i>mallanggan</i> -Masken in Dämmerbeleuchtung. Rechts daneben, nicht im Bild: Eingang zum Männerhaus. Hintergrund Mitte: Schlitztrommeln.....	96
Abbildung 20: Vordergrund links: Display „Leben mit den Ahnen“. Hintergrund rechts: Ein-, Ausgang.....	100

Abbildung 21: Hintergrund Mitte: Teile der Kanus. Rechts: Brautschmuck. Hintergrund links: Kalkbehälteraufsätze. Vordergrund: Krokodilschädel.....	103
Abbildung 22: Vordergrund: Roseneibisch. Dahinter: "Lebensräume entstehen".....	107
Abbildung 23: Hintergrund rechts: Buschmesser samt imitierter Früchte. Davor: Funktionsuntüchtiger Bildschirm.....	110
Abbildung 24: Sedimentfalle. Hintergrund: Display „Wellen der Besiedlung“.....	113
Abbildung 25: Beutelwolf im Display "Wellen der Besiedlung".	121
Abbildung 26: Verschiedene Werkzeuge zum Fischfang.....	127
Abbildung 27: Links: Skulptur. Vordergrund: Verschiedene Fischarten.....	128