

# STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR

**Katharina Nowak**

**The American Dream – Nur ein Traum? Repräsentation des 'Anderen' in der Ausstellung Amerika des Übersee-Museums in Bremen**

**BAND [ 32 ]**

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg



## Studien zur Materiellen Kultur

Als Online-Forum für Kulturanalysen und andere kulturwissenschaftliche Forschungen zu Materieller Kultur setzen sich die Veröffentlichungen dieser Reihe kritisch nicht nur mit Dingen des Alltags, deren Beschaffenheit, Herstellungsweise, Nutzung, Verbreitung, Präsentation (z.B. im Museum) auseinander, sondern auch mit deren Bedeutung als Vergegenständlichungen gesellschaftlicher Prozesse, Machtverhältnisse und Lebensformen. Diese Forschungsarbeiten verbinden transdisziplinäre Ansätze der Sachkulturforschung und Modetheorie mit denen der Cultural Studies und der Kulturanalyse. Die Publikationsreihe umfasst mehrere Unterreihen: **Postprints**, **Preprints** und **Qualifikationspapiere (Q-Papers)**. Gesondert zusammengefasst finden sich unter der Rubrik **Materielle Kultur und Museum** die Q-Papers des Forschungs- und Studienschwerpunkts ‚Museum und Ausstellung‘ am Institut für Materielle Kultur. Deren Ergebnisse erscheinen in begleitenden **Katalogen**.

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

*Mehr Informationen zu der Schriftenreihe finden Sie auf [www.studien-zur-materiellen-kultur.de](http://www.studien-zur-materiellen-kultur.de)*

Katharina Nowak

The American Dream - Nur ein Traum?

Repräsentation des ‚Anderen‘ in der Ausstellung *Amerika* des Übersee-Museums in Bremen

## **Impressum**

Studien zur Materiellen Kultur

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

[www.materiellekultur.uni-oldenburg.de](http://www.materiellekultur.uni-oldenburg.de)

Copyright bei Katharina Nowak & dem Institut für Materielle Kultur

Gekürzte Version der Masterabschlussarbeit:

„The American Dream – Nur ein Traum?

Repräsentation des ‚Anderen‘ in der Ausstellung *Amerika* des Übersee-Museums in Bremen“

Oldenburg, 2019

Coverfotografie: Katharina Nowak

Entwurf des Covers: Christopher Sommer

Verlag: Institut für Materielle Kultur

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

26111 Oldenburg

E-Mail: [materiellekultur@uni-oldenburg.de](mailto:materiellekultur@uni-oldenburg.de)

Internet: [www.studien-zur-materiellen-kultur.de](http://www.studien-zur-materiellen-kultur.de)

ISBN 978-3-943652-31-4

## Inhalt

1. Einleitung	8
1. 1. Forschungsstand und Theorien	10
1. 2. Selbstpositionierung, Vorgehen und Methoden	13
2. Das Übersee-Museum Bremen	17
2. 1. Die Geschichte des Übersee-Museums	17
2. 2. Die Dauerausstellung <i>Amerika</i>	20
3. Initiierung	22
3. 1. Weg zur Ausstellung	23
3. 2. Establishing Shot: ‚Die Prärie des Wilden Westen‘	25
3. 3. Der Parcours	27
4. Postkolonialismus in der Ausstellung <i>Amerika</i>	31
4. 1. Hybridität versus Othering	32
4. 2. Assimilation und Exotisierung	35
4. 3. Diversität versus Homogenisierung	39
4. 4. Feminisierung	42
5. Fazit	45
Literaturverzeichnis	50
Abbildungsverzeichnis	55

## 1. Einleitung

Ethnologie ist die „Wissenschaft vom kulturell Fremden“.<sup>1</sup> Ihr Forschungsgegenstand sind ‚Andere‘ in ihrem Verhältnis zum ‚Eigenen‘.<sup>2</sup> Diesem Kulturkonzept liegt die „Betrachtung des Fremden“<sup>3</sup> zugrunde.

„Die Ethnologie ist die kulturvergleichende und theoriebildende Wissenschaft vom kulturell Fremden, die durch direkte Interaktion im Rahmen von Feldforschungen geschaffen wird.“<sup>4</sup>

Museen sind Orte des kollektiven Gedächtnisses und der Identitätsvergewisserung,<sup>5</sup> „in denen sich gesellschaftliche Gruppierungen ihrer sozialen und kulturellen Praktiken versichern, [und] [...] Gleichheit und Unterschiede in der Gesellschaft [...]“<sup>6</sup> sichtbar machen. Diese Kultur-Institutionen produzieren kraft ihrer Deutungsmacht und durch das Anordnen von „Dingen und Menschen in Räumen“<sup>7</sup> im Kontext der jeweiligen Ausstellungen legitimes Wissen, und tragen damit auch zu einer kollektiven Sinnstiftung bei. Ausstellungen sind Räume, in denen Wissen aufgenommen, verhandelt, verändert und vermittelt wird. Sie sind Deutungsinstanzen und dienen der Konstruktion kultureller und gesellschaftlicher Identität. Sie spielen eine entscheidende Rolle im Prozess der Generierung und Verhandlung von stereotypischem



Abb. 1: Amerika-Ausstellung

Wissen sowie bei der Herausbildung von Vorstellungen über ‚andere‘ Kulturen in Abgrenzung zum ‚Eigenen‘.<sup>8</sup>

Ethnologische Ausstellungen repräsentieren ‚Andere‘ als „kuratierte“<sup>9</sup> Kultur. Der aktuelle Diskurs über die zukünftige Funktion von ethnologischen Museen beruht auf der Neukonzipierung und Neuorientierung einiger ethnologischer Museen in Europa im letzten Jahrzehnt. Die ethnologischen Museen in Basel, Köln, Frankfurt und Rotterdam haben sich im Zuge des aktuellen Diskurses umbenannt. Aus den Entstehungsgeschichten der Museen resultiert die Motivation der Neuorientierung. Paris, Berlin und Gö-

1 Heidemann 2011: 12

2 In dieser Arbeit kennzeichne ich sensible Wörter durch einfache Anführungszeichen. Zitate werden durch doppelte Anführungszeichen markiert.

3 Heidemann 2011: 9

4 Heidemann 2011: 12

5 Hahn 2017: 53

6 Muttehtaler, Wonisch 2010: 4

7 Jannelli 2012: 87

8 Förster 2013: 204

9 Zitat des Kurators Gerardo Mosquere in Karentzos 2012: 251

teburg haben sich gefragt, wofür ethnologische Museen heute noch stehen können. Die Neukonzeption und Reproduktion des Berliner Schlosses als Humboldt-Forum beispielsweise ist besonders umstritten und im kontroversen öffentlichen Diskurs stark präsent. Durch neue Ausstellungsstrategien, wie z.B. künstlerische Interventionen, Historisierung oder die Zusammenarbeit mit Menschen aus den Herkunftsländern der Sammlungen, werden die neuen Ansätze sichtbar. Die Sammlungen sind häufig im kolonialen Kontext entstanden. Nach heutigen Maßstäben gelten die damaligen wissenschaftlichen Sammelstrategien und Erwerbsumstände zumeist als unethisch, da asymmetrische Machtstrukturen den Erwerb dominierten. Zudem befinden sich moralisch fragwürdige Objekte, wie menschliche Überreste, zuhauf in den Sammlungen. Diese stammen aus ehemaligen Kolonien und Grabraubungen. Objekte der Gegenwart fehlen hingegen. Dadurch erscheint der Anspruch der europäischen ethnologischen Museen, ‚die Welt zu repräsentieren‘, problematisch. Ethnologische Museen befassen sich nicht mit den ‚Anderen‘, sondern präsentieren mehrheitlich den eigenen Diskurs über die ‚Anderen‘. Dies ist aus postkolonialer Perspektive kritisch, da die Welt global verflochten ist und die Gesellschaften sich divers zusammensetzen. Europäische ethnologische Museen mit ihren ethnografischen Sammlungen müssen sich einer breiten Öffentlichkeit gegenüber neu legitimieren. Durch die historischen Verstrickungen im kolonialen Kontext, also die nach heutigen Grundsätzen unethischen damaligen wissenschaftlichen Sammelstrategien und Erwerbsumstände, muss eine Neupositionierung, weit über eine einfache Umbenennung hinaus, definiert werden. Die Verzahnungen der Museumsinstitution mit den Interessensgruppen der Herkunftsländer, der breiten Öffentlichkeit, den Besucher\*innen,<sup>10</sup> Sponsor\*innen, Mäzen\*innen, der

<sup>10</sup> Ich verwende eine gendergerechte Sprache, um alle Geschlechter mit einzubeziehen. Das Sternchen symbolisiert, dass es mehr als die heteronormativen Konstrukte von Geschlechtern gibt. Ich appelliere mit der Sternchenschreibweise an ein erhöhtes Bewusstsein von der Multiplizität der Geschlechter und daran, normierte Geschlechterkonstruktionen (neu)

städtischen Kulturpolitik und der Wissenschaft kann dabei nicht außer Acht gelassen werden.

In dieser Arbeit untersuche ich im Rahmen einer Ausstellungsanalyse, wie die im Oktober 2016 eröffnete Dauerausstellung *Amerika* im Übersee-Museum in Bremen die Kategorien des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘ repräsentiert. Welche Bilder produziert die Ausstellung *Amerika* von Nord- und Südamerika? Welche Strategien verwendet die Ausstellung, um diese Bilder darzustellen? Wie werden diese in der Ausstellung *Amerika* geschaffen?

Der nächste Abschnitt dieser Einleitung stellt den Forschungsstand dar und erläutert die theoretische Rahmung der Postkolonialen Theorie und Critical Whiteness Studies. Daran anschließend lege ich mein Vorgehen offen und nehme Stellung zu meiner Selbstpositionierung als Forscherin. Dieses erste Kapitel endet mit der Erläuterung der von mir verwendeten Methoden. Zur Ausstellungsanalyse nutze ich den erzähltheoretischen Ansatz von Heike Buschmann, Thomas Thiemeyers geschichtswissenschaftlichen Ansatz und Jana Scholzes semiotischen Ansatz. Meine Daten erhebe und deute ich mit der Bricolage von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch, welche sich auf Clifford Geertz, Sabine Offe und Scholze beziehen. Bei der Displayauswahl habe ich bewusst je ein Display aus den vier Themenblöcke gewählt, um die umfangreiche Ausstellung fragmentarisch abbilden zu können. Ich erhebe allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Mittels der Dichten Beschreibung nach Geertz zeichne ich einige Displays nach und arbeite verschiedene Präsentationsarten dieser Objektarrangements heraus. Die Deutung der Objektarrangements decodiere ich, im Sinne von Scholze und in Anlehnung an Umberto Eco und Roland Barths, mit Hilfe der Zeichentheorie. Um die Stärken und Schwächen einzelner Methoden auszugleichen, wende ich mehrere verschiedene Methoden an. Die Forschungsstrategien der Triangulation bzw. zu reflektieren.

der Methoden-Bricolage im Sinne von Muttenthaler und Wonisch<sup>11</sup> sehen sowohl bei der Datenerhebung wie auch bei der Datenauswertung den Einsatz mehrerer Methoden vor. Ich möchte exemplarisch die in den musealen Präsentationen produzierten Bilder aufzeigen. Wo finde ich das ‚Eigene‘ in der Ausstellung *Amerika*? Wie wird das ‚Fremde‘ präsentiert? Was ist ‚fremd‘ in der Ausstellung *Amerika*?

Das zweite Kapitel beginnt mit der Vorstellung des verwendeten Materials und der Analyse. Die Geschichte des Hauses ist bis heute in den Ausstellungen spürbar. Ich erörtere sie mit Hilfe einer Literaturrecherche und analysiere sie mit Thiemeyers geschichtswissenschaftlichem Ansatz.

Im dritten Kapitel analysiere ich meinen Weg zur Ausstellung in der zweiten Etage des Museums. Darauf folgt die Analyse der Eingangssituation der Ausstellung als ‚Establishing Shot‘. Das Kapitel endet mit einem Rundgang und ersten Überblick über die Ausstellung.

Das vierte Kapitel widmet sich den ausgewählten vier Displays der Ausstellung detaillierter. Ich beginne mit der Initiierung der Ausstellung. Ich habe aus jedem der vier Themenbereiche ein Display zur detaillierten Analyse herangezogen. Das Kapitel ist nach den gedeuteten Ausstellungsstrategien gegliedert. Zu Beginn verorte ich die Ausstellung im postkolonialen Diskurs. Darauf folgt die Identifikation von Othering-Prozessen sowie von assimilierenden und exotisierenden Ausstellungsstrategien und Homogenisierungseffekten. Die Lokalisierung von Feminisierungsprozessen stellt den Abschluss dar.

Resümierend folgt mein Fazit der Arbeit. Dieses reflektiert mein Vorgehen, fasst die Ergebnisse zusammen und gibt eine Aussicht auf weitere, anknüpfende Forschungen.

## 1. 1. Forschungsstand und Theorien

Muttenthaler und Wonisch analysieren im 2006 erschienenen ‚Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen‘ die *Amerika*-Ausstellung des Wiener Museums für Völkerkunde. Sie untersuchen die Intersektionen der drei Kategorien Gender, Class und Race in Natur-, Kunst- und Ethnologischen Museen. Sie analysieren u. a. die produzierten Bilder und Erzählungen von Ausstellungen zu ‚Eigen‘ und ‚Fremd‘. Ihre Ausstellungskritik beruht auf der Entwicklung von Analysemethoden, die speziell an Ausstellungen und deren Inszenierungen angepasst wurden. Sie kamen zu dem Ergebnis, dass die Ausstellungen die Darstellungen der Kategorien Race, Gender und Class vernachlässigen und somit marginalisierend wirken.

Ihren Schwerpunkt legt die Kultur- und Politikwissenschaftlerin Isabel Dean in ‚Die Musealisierung des ‚Anderen‘. Stereotype in der Ausstellung ›Kunst in AFRIKA‹ 2010 ebenso auf die Repräsentationen der Kategorien ‚eigen‘ und ‚fremd‘ in der ethnologischen Ausstellung in Berlin. Sie setzt den Fokus ihrer Analyse auf die Ausstellungsgestaltung, Exponate, Textinhalte und deutet diese in Verbindung mit Postkolonialen Theorien. Die Analyse ergibt, dass die Ausstellung stereotypische Bilder von ‚Fremd‘ und ‚Eigen‘ reproduziert, da weiterhin diskriminierende Denkstrukturen aus kolonialer Vergangenheit bestehen.

Susanne Claußen untersuchte 2009 in ihrem Werk ‚Anschauungssache Religion: Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte‘ Ausschnitte früherer *Amerika*-Ausstellungen. Die Religions- und Kulturwissenschaftlerin vergleicht die Ausstellungspraktiken verschiedener Ausstellungen unter dem Gesichtspunkt von ‚Religion‘. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Präsentation von Kultgegenständen mit Blick besonders auf deren Sakralisierungs- und Profanierungseffekten. Diese findet sie in der Völkerkundeabteilung der ehemaligen *Amerika*-Ausstellung und deckt sie auf.

10

---

11 Muttenthaler, Wonisch 2006: 62

Die neukonzipierte *Amerika*-Ausstellung des Übersee-Museums war bisher noch nicht Forschungsgegenstand und wurde noch nicht wissenschaftlich in einer Publikation analysiert. Damit füllt diese Arbeit eine Leerstelle.

Ziel dieser Arbeit ist es, dichotome und hierarchisierte Differenzen in Bezug zu den Analysekatgorien ‚eigen‘ und ‚fremd‘ zu untersuchen. Dies erlaubt eine Deutung des Selbstverständnisses des Museums in Hinblick auf die Macht der Institution, den Umgang mit der Sammlungsgeschichte und die Haltung gegenüber ‚Anderen‘. Wenn die Ethnologie, im Sinne Heidemanns, „[...] die kulturvergleichende und theoriebildende Wissenschaft vom kulturell Fremden [...]“<sup>12</sup> ist, was ist dann Fremdheit? Aus der die eigenen Perspektive ist alles Unbekannte fremd und alles Fremde unbekannt. Somit liegt die Fremdheit weder im ‚Eigenen‘ noch im ‚Fremden‘, sondern entsteht relational zwischen der Eigen- und Fremdperspektive – Fremdheit entsteht im Prozess zwischen diesen beiden Perspektiven.<sup>13</sup> Durch diese Lesart des ‚Fremden‘ wird deutlich, dass Fremdheit immer auch ein Teil des ‚Eigenen‘ ist.<sup>14</sup> Die Aneignung des ‚Fremden‘ wird in ethnologischen Ausstellungen sichtbar. Sie dienen der eigenen Identitätsbildung in Abgrenzungen zu einem ‚Anderen‘<sup>15</sup>. Museale Ausstellungen bilden dabei ein Spannungsverhältnis, da diese einen dichotomen Blick auf das ‚Eigene‘ und das ‚Fremde‘ erzeugen können. Das ‚Eigene‘ verhält sich dann ambivalent zum ‚Fremden‘. Die Präsentation der musealen Objekte lassen die Annahmen über das ‚Eigene‘ und das ‚Fremde‘ erkennbar werden. „Die Ethnologie verdankt einen Großteil ihrer Anziehungskraft dem fremdartigen und bizarren Charakter vieler ihrer Gegenstände.“<sup>16</sup> Diese fes-

selnde Wirkung ist fester Bestandteil ethnologischer Ausstellungen und wird an dem Leit-Slogan des Übersee-Museums ‚Faszination Ferne‘ sichtbar.

Die Theorien der Postkolonial Studies bilden die theoretische Rahmung für diese Analyse der Strategien des Ausstellens. Sie dienen zur Hinterfragung der herrschenden Hegemonie, also der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Vorherrschaft.<sup>17</sup>

„Postkoloniale Theorie ist [...] darauf aus, die Konsequenzen des kolonialen Diskurses in seinen komplexen imperialistischen, patriarchalen und rassistischen Manifestationen herauszufordern, um die aus demselben resultierenden Wahrheitsregimes und Repräsentationsstrategien zu subvertieren.“<sup>18</sup>

Die Europäischen Expansionen hatten, so die Kulturwissenschaftlerin Ina Kerner, „wirtschaftliche Ausbeutung, [...] strategische Absicherung imperialer Politik sowie nationalen Prestigegewinn“<sup>19</sup> und Besiedlung zum Ziel. Die Kolonialgeschichte führt, wie die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak aufzuweisen versucht, zu rassistischen Denkstrukturen sowie zu Othering-Prozessen, welche dazu dienen, ‚das Eigene‘ über das Konstrukt ‚der Anderen‘<sup>20</sup> zu konstituieren. Othering-Prozesse sind, dem Literaturwissenschaftler Edward W. Saïd zufolge, Distinktionen zur Unterstützung der eigenen Identitätsbildung.<sup>21</sup> Identitätskonzepte, im Verständnis des Historikers Frederick Cooper, werden als eindeutige Abgrenzungen, basierend auf der Homogenität innerhalb einer Gruppe, in ethnischen, rassistischen oder

12 Heidemann 2011: 12  
13 Heidemann 2011: 12  
14 Maset 2000: 6  
15 ebd.  
16 Kohl 2000: 11

17 Osterhammel 2013 [2009]: 1185  
18 Castro Varela, Dhawan 2003: 272  
19 Kerner 2012: 21  
20 Spivak 1985: 247  
21 vgl. Saïd 1978

nationalen Kontexten definiert.<sup>22</sup> Im kolonialen Kontext funktioniert dies, im Sinne des Historikers Jürgen Osterhammel, über eine Exotisierung und eine diffamierende Sicht auf die ‚Anderen‘.<sup>23</sup> Zur Definition einer eigenen Identität werden ‚die Anderen‘<sup>24</sup> herabgesetzt und homogenisiert. Die ‚Rassentheorie‘<sup>25</sup> fußte auf sozialdarwinistischen Ideen und stützte das koloniale und rassistische Denken von Europäer\*innen. Auch Missionierende verbreiteten diese rassistischen Strukturen in Verbindung mit ihren Glaubensinhalten und einem behelrenden Gedankengut in der Welt.<sup>26</sup> Das Ziel der Missionierung war es, die kulturelle Koexistenz zu „zivilisieren“<sup>27</sup> und dadurch Kontrolle auszuüben.

„Obwohl sich die Selbstbeauftragung zu Zivilisierungsmissionen, also das wichtigste Ideologem imperialer Rechtfertigung, leicht als religiöser Auftrag umformulieren ließ, betrieben die Kolonialmächte so gut wie nie eine aktive Politik der Bekehrung ihrer Untertanen zum Christentum.“<sup>28</sup>

Um keinen Religionskrieg in den Kolonien zu begründen, bekehrten die Kolonialmächte nicht religiös, sondern nutzen Zivilisierungsmissionen als Kontrollwerkzeuge.<sup>29</sup> Die bis heute bestehenden kolonialen Denkstrukturen müssen, im Sinne der Politikwissenschaftlerinnen María Do Mar Castro Varela und

---

22 Cooper 2012: 125-140

23 Osterhammel 2013 [2009]: 1172

24 Bhabha 1994: 342

25 Das Wort Rassismus beinhaltet das Wort ‚Rassen‘. ‚Rassen‘ sind ein historisches, soziales Konstrukt zur Hierarchisierung von Menschen. Das Konstrukt der ‚Rassen‘ des 19. Jahrhunderts stellte die Paradigmen der Eigen- und Fremdbildkonstruktionen. Ich möchte mich von der Annahme der Existenz von ‚Rassen‘ distanzieren. Ich nehme an, dass es keine ‚Rassen‘ gibt.

26 Osterhammel 2013 [2009]: 1173

27 ebd.

28 ebd.

29 Osterhammel 2013 [2009]: 1260

Nikita Dhawan, durch eine nicht-eurozentrische Geschichtsschreibung sichtbar gemacht und dekonstruiert werden.<sup>30</sup> Bisher ist eine Gleichwertigkeit der Geschlechter, der Kulturen und der Werte im kolonialen Kontext undenkbar. Denn auch gegenwärtig ziehen sich noch immer koloniale Machtstrukturen durch Gesellschaften, Kulturen und die gesamte Welt.<sup>31</sup>

Das Konzept einer Globalgeschichte wandelt die Makroansicht auf das Weltgeschehen in eine Mikrosicht um: Jede weltweite Invasion von Europäer\*innen wird individuell betrachtet. Dabei reicht der Blick über die Grenzen der Nationen hinweg und legt den Fokus auf weltweite Beziehungen und Austauschprozesse.<sup>32</sup> Transnationale Phänomene, wie die Verflechtungen der Akteur\*innen oder Veränderungen sowohl in den Kolonien als auch in Europa, werden als ein Produkt der globalen Kontakte der Kulturen gesehen.<sup>33</sup> Erst dann sind die Geschichtsnarrative der Welt, in Anlehnung an die Historikerin und Kulturwissenschaftlerin Natalie Zemon Davis, globalperspektivisch.<sup>34</sup> In der Folge dieses gewendeten Blickes steht Europa nicht mehr im Mittelpunkt der Welt und gilt nicht länger mehr als Sinnbild des Fortschritts und der Zivilisation.<sup>35</sup> In dieser Sicht breitet sich Europa nicht über die Welt aus, sondern die Welt als ganze verändert sich. Globale Veränderungen und Wandel stellen dann keine Verwestlichung<sup>36</sup> mehr dar, sondern Netzwerke.

---

30 Castro Varela, Dhawan 2005: 11f

31 Lindner 2011: 2

32 Mettele 2009: 11

33 Lindner 2011: 7

34 Davis 2008: 92

35 Osterhammel 2013 [2009]: 1175

36 In der vorliegenden Arbeit verwende ich ‚westlich‘ als Synonym für eine herrschende, beherrschende, dominante, zentrale und hegemoniale Gesellschaft. Ich bin mir der geografischen Gewichtung und Tendenz dieses Gebrauchs von ‚westlich‘, also die Assoziation von ‚westlich‘ als hegemoniale Norm, bewusst.

Die Critical Whiteness Studies decken rassifizierte Hierarchien in gegenwärtigen Gesellschaften auf.<sup>37</sup> Sie untersucht die weiße Dominanz in Diskursen, welche vom Konstrukt des Rassenkonzepts durchzogen sind.<sup>38</sup>

„Auch wenn die Auseinandersetzung mit Weißsein wissenschaftspolitisch eine Errungenschaft der letzten 10 bis 15 Jahre ist, so bleibt unbenommen, dass Schwarze Menschen und People of Color die weiße Hegemonie seit Beginn der ‚Europäisierung der Erde‘ (W. Reinhardt) mit hegemonialkritischen Gegenblicken auf Weiße und Weißsein begleitet hat. Über Jahrhunderte hinweg waren diese Gegenstand Schwarzer künstlerischer Ausdrucksformen in Text und Bild. Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass auch die Anfänge der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Weißsein von Schwarzen und People of Color ausgingen (wie etwa Frantz Fanon, Toni Morrison und bell hooks).“<sup>39</sup>

Critical Whiteness Studies beleuchten das soziale Konstrukt des Weißseins und decken politische und soziokulturelle Machtverhältnisse auf. Das Privileg des Weißseins ist historisch gewachsen und stellt eine unmarkierte Norm dar, worüber sich dann auch Ideologien und Rassismus legitimieren können.<sup>40</sup> Eine diesbezüglich sensible und reflektierte Forschung hinterfragt dies und wechselt dabei die Perspektive. Dadurch blickt nicht die weiße Hegemonie auf die ‚Anderen‘, sondern umgekehrt.<sup>41</sup> Dieser Perspektivwechsel wäre auch in ethnologischen Museen angebracht. In der Vergangenheit aber präsentier-

---

37 Piesche 2017: 16

38 Piesche 2017: 15

39 Eggers et al. 2017: 11

40 Arndt 2017: 25

41 Piesche 2017: 14

ten ethnologische Ausstellungen ‚Anderer‘ aus weißer Sicht, ohne dabei die inhärierenden Machtstrukturen zu reflektieren.

## 1. 2. Selbstpositionierung, Vorgehen und Methoden

Die hier diskutierte Ausstellung hat schon vor dem Verfassen meiner Masterarbeit mein Interesse geweckt. Im Rahmen des Seminars ‚Theorie und Geschichte des Museums: Wissensproduktion, Ausstellung, Vermittlung‘ im Sommersemester 2017 an der Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg habe ich als schriftliche und mündliche Prüfungsleistung das Display *Amerika vor Kolumbus* der Amerika-Ausstellung analysiert. Ich habe die Ausstellung Amerika des Übersee-Museums Bremen gewählt, da sie aktuell neu kuratiert worden ist; daher lässt sich das Ausstellungskonzept in Bezug zu aktuellen museologischen Debatten, gezielt mit dem Blick auf ethnologische Museen, analysieren. Darauf aufbauend entwickelte ich eine erste Forschungsskizze zu einer tiefgreifenden Analyse der Ausstellung. Meine ersten Ergebnisse aus der ersten Prüfungsleistung fließen als These in diese Arbeit mit ein. Ich kam zu der Vermutung, dass es eine Dichotomie zwischen Nord- und Südamerika gibt. Diese Trennung ist an der Gestaltung, der Themenauswahl, den Exponaten und den Texten ablesbar. Durch weitere Feldbegehungen erweiterte ich meine Vermutung zu der These, dass die USA in Nordamerika für die ‚westliche und zivilisierte‘ Welt steht und dass Südamerika und die indigenen<sup>42</sup> Kulturen, sowohl in Nord- als auch in Südamerika, eine ‚naturverbundene und fremde‘ Kultur repräsentieren. Daraus habe ich abgeleitet, dass die

---

42 Das Wort ‚indigen ist problembehaftet. Es ist kritisch zu verstehen, da es von ‚indigena‘ also ‚eingeboren‘ abstammt. Ich möchte es deskriptiv als autochthon, im Sinne von ursprüngliche, verwenden.

USA in Nordamerika die Kategorie des ‚Eigenen‘ und Südamerika und die indigenen Kulturen die Kategorie des ‚Fremden‘ repräsentieren.

Ich bin mir bewusst, dass auch mein Blick kulturell geprägt ist. Auch ich blicke aus meiner weißen Perspektive. Um diese zu durchbrechen, lasse ich andere Wissenschaftler\*innen zu Wort kommen. Trotzdem kann ich, aus meiner kulturwissenschaftlichen, ethnologischen und museologischen Perspektive, meinen eurozentrischen Blick in dieser Arbeit nicht (vollständig) ablegen. Aber ich habe den Anspruch eine multiperspektivische und globale Sichtweise zu entwickeln. Zudem folge ich in meinem Kulturverständnis dem Theoretiker Homi K. Bhabha<sup>43</sup>: Ich verstehe Kulturen als differenzierte, wandelbare, instabile, offene und hybride Entitäten. Sie werden über Diskurse kontinuierlich geformt und definiert. Für mich ist eine gute Ausstellung multiperspektivisch, niedrigschwellig, objektzentriert, gesellschaftspolitisch relevant, ästhetisch ansprechend und transparent in ihrer Autor\*innenschaft.

Primär sehe ich die Ausstellung als grundlegendes (Analyse-)Material an. Um die konzipierten Ziele und Intentionen der Ausstellung mit meinen Analyseergebnissen zu vergleichen, beziehe ich zudem den Ausstellungskatalog und die Homepage des Museums als Quellen mit ein. Eine Anfrage bei der Direktorin des Übersee-Museums Frau Wiebke Arndt, ob ich die museumsinternen Konzepte für diese Arbeit verwenden darf, um die konzipierten Absichten mit meinen Schlussfolgerungen gegenüberzustellen, fiel leider negativ aus. Sie hat mich stattdessen auf den Ausstellungskatalog verwiesen.

Den Methoden voraus stelle ich Miekas Bals Sprechakttheorie. Bal bespricht in ihrem Werk ‚Kulturanalyse‘ von 2002 Verknüpfungen visueller und verbaler Aspekte von Ausstellungen. Sie kritisiert aus postkolonialer Perspektive das ‚westliche‘ Ausstellen und beanstandet u. a. ein Ausstellen von

43 vgl. Bhabha 1994

Tierpräparaten zusammen mit so konzipierten ‚anderen‘ Kulturen, da letztere damit unterminiert werden. Ihre Prämisse ist: Hegemoniale Machtstrukturen prägen die Museen. Diese werden beim Ausstellen sichtbar. Die Autor\*innenschaft, aber auch Exponate, der Raum und die gewohnten Sehverhältnisse kommunizieren,<sup>44</sup> dieser Sprechakt, also das Ausstellen als Akt des Erzählens, kann durch eine Analyse und anschließende Einordnung als Verknüpfung der Bedeutungsabsichten der Ausstellungsmacher\*innen mit Deutungen der Rezipient\*innen verdeutlicht werden.<sup>45</sup> Ich verstehe, darin Bal folgend, Ausstellungen als Orte, an denen Wissen produziert, rezipiert und ausgestellt wird. Das Kuratieren, also Aneinanderreihen von Exponaten, ist vergleichbar mit dem Aneinanderreihen von Wörtern beim Erzählen. Die Exponate sind dabei Bedeutungsträger<sup>46</sup> und produzieren Sinn.<sup>47</sup> Dadurch sind in den Exponat-Arrangements (Sprach-)Handlungen der Kurator\*innen ablesbar.

Als Analyseinstrument wende ich einen Methodenmix, der von Methoden aus der Ethnografie, der Kunstgeschichte, den Filmwissenschaften, der Psychoanalyse, der literaturwissenschaftlichen Textanalyse, der Soziologie, der geschichtswissenschaftlichen Quellenanalyse und aus Verfahren der Semiotik inspiriert ist.

Den historischen Abriss zum Museum und zu der Dauerausstellung habe ich im Rahmen einer Literaturrecherche erarbeitet. Die Geschichte der Institution ist, im Sinne des geschichtswissenschaftlichen Ansatzes von Thomas Thiemeyer, wichtig für die Deutung der „neu produzierten Bilder“.<sup>48</sup> Geschichte „erzeugt historisches Bewusstsein und kollektive Identität und

44 Bal 2006: 35-38

45 Bal 2006: 36

46 Buschmann 2010: 159

47 Korff 2000: 173

48 Thiemeyer 2010: 74

beeinflusst so das aktuelle Handeln in einer Gesellschaft.<sup>49</sup> Daher analysiere ich zu Beginn die Hintergründe des Museums und der Ausstellung sowie die historischen Verstrickungen der Institution. Thiemeyer versteht Museen in seinem Ansatz als Quellen.<sup>50</sup> Den Akt des Ausstellens versteht er, wie Mieke Bal, als Akt des Erzählens. In der Quellenanalyse hinterfrage ich die Autor\*innenschaft und den Adressat\*innenkreis.<sup>51</sup> Auch das Museum als Entstehungsort und die Entstehungssituation der Ausstellung werden analysiert, um die Ausstellung als Quelle zu deuten.<sup>52</sup> Weiter befrage ich die Ausstellung nach ihrer Form und nach ihrem Aufbau.<sup>53</sup>

Da ich eine Einzelfallstudie durchführe, analysiere ich „möglichst viele Facetten des Museums“.<sup>54</sup> Dafür analysiere ich meinen Weg durch das Museum bis zur Ausstellung, die Eingangssituation der Ausstellung und meinen ersten Rundgang durch die Ausstellung. Dies dient, Thiemeyer zufolge, der Vermeidung ‚blinde(r) Flecken‘<sup>55</sup> in der weiteren Analyse. Abschließende erfolgen weitere detaillierte Displayanalysen.

Die Initiierung des Museums untersuche ich mit dem semiotischen Ansatz von Jana Scholze. Sie versteht museale Ausstellungen als kulturelle Manifestation kuratierter Codes, die als Zeichenprozess zu decodieren sind.<sup>56</sup> Dabei bezieht sie sich u. a. auf Umberto Ecos Kommunikationstheorien und Roland Barthes Kultursemiotik in den ‚Mythologies‘.<sup>57</sup> Die Methode gliedert sich in drei Teilschritte: Denotation, Konnotation und Metakommunikation. Erstere ist die Benennung des Objekts nach äußeren Erscheinungskriteri-

en. Dabei wird Bezug auf die Funktion und den vormusealen Gebrauch des Objektes genommen. Die Erarbeitung von Konnotationen erfolgt über die Suche nach dem Grund für die museale Inszenierung. Sie werden durch Kontextualität des Exponats in seiner spezifischen Ausstellungssituation, durch Evokation kultureller Vorgänge, Norm- und Wertesysteme, provoziert. Bei dieser Kontextualisierung nimmt meine individuelle Subjektivität Einfluss auf meine Konnotationen. Die Bestimmung von Metakommunikation erfolgt über die Identifizierung von institutionellen Kontexten des Ausstellens, von Bezügen zu gesellschaftspolitischen und wissenschaftlichen Debatten sowie der Befragung der ästhetischen Rahmungen.

Den Weg zur Ausstellung und die Ausstellung selbst analysiere ich mit einem Methodenmix. Die fundamentale Methode meiner Ausstellungs- und Displayanalyse bildet dabei die Dichte Beschreibung des Ethnologen Clifford Geertz zum Verständnis von Kultur.<sup>58</sup> Im Sinne Geertz sind Museen und Ausstellungen als visuelle und schriftliche Zeichen lesbar.<sup>59</sup> Die Dichte Beschreibung als deutendes Verfahren nimmt an, dass keine neutrale Sichtweise in einer Beschreibung möglich ist, da in der Wahrnehmung bereits persönliche Muster vorhanden und wirksam sind.<sup>60</sup> Ich bin mir als Forscher\*in über meine persönlichen Deutungen bewusst und nutze diese für die Analyse. Zur detaillierten Analyse eines kleinen Teilbereichs, also der vier Displays, von deren Ergebnissen auf das Ganze zurückgeschlossen wird, nutze ich das mikroskopische Verfahren.<sup>61</sup> Eine vorausgehende ‚Dünne Beschreibung‘, also eine detaillierte rekonstruktive Beschreibung betrachtet alle Elemente der Ausstellung im Einzelnen sowie im Zusammenspiel und bildet die Basis für die folgende Dichte Beschreibung. Darauf aufbauend arbeite ich Zusammenhänge und verborgene Bedeutungen heraus und verknüpfe diese mit gesell-

---

49 Thiemeyer 2010: 75  
50 Thiemeyer 2010: 73, 83f  
51 Thiemeyer 2010: 84-86  
52 Thiemeyer 2010: 83  
53 Thiemeyer 2010: 88f  
54 Thiemeyer 2010: 79  
55 ebd.  
56 Scholze 2010: 129  
57 Scholze 2010: 121f

---

58 Geertz 1983: 24  
59 Geertz 1983: 11, 21  
60 Geertz 1983: 14  
61 Geertz 1983: 30

schaftlichen, wissenschaftlichen und kulturellen Diskursen und Handlungsformen.<sup>62</sup>

Die Eingangssituation der Ausstellung analysiere ich mit einem filmwissenschaftlichen Ansatz. Der dort entwickelte Establishing Shot ist von der Kulturwissenschaftlerin Angela Jannelli in ihrer Ausstellungsanalyse ‚Wilde Museen‘<sup>63</sup> auf Museen angewandt worden. Das Analysewerkzeug stammt aus den Filmwissenschaften. Abgeleitet von der Eingangssequenz eines Films oder einer Szene, lässt sich der Establishing Shot auf die Eingangssituation einer Ausstellung übertragen.<sup>64</sup> Ziel des Betrachtens der Sequenz ist die Bestimmung der Dramaturgie. Der Ort, die Zeit, die Akteur\*innen sowie die Stimmung offerieren den Rezipient\*innen die weitere Narration und Erzählwelt.<sup>65</sup> Ausgehend von meinem Panoramablick von der letzten oberen Treppenstufe aus und der bewussten Wahrnehmung der Eingangssituation untersuche ich die Setzung der Ausstellung. Analyseelemente der anderen Methoden fließen auch hier mit ein.

Ein Rundgang zeichnet, im Sinne des erzähltheoretischen Ansatzes, einen Grundriss und dient zur Orientierung. Heike Buschmanns erzähltheoretischer Ansatz dient dabei der Analyse der Narration. Die Kulturwissenschaftlerin betrachtet Ausstellungen, wie auch Bal und Thiemeyer, als Akt der Erzählung oder Geschichte.<sup>66</sup> Stimmen der Ausstellungserzählung untersuche ich in Hinblick auf ihre figurale Funktion, Perspektive und ihre Fokalisierung hin.<sup>67</sup> Die Erzählung analysiere ich im Hinblick auf ihre Ereignisse, Ge-

schichte, Plot und Zeitstruktur.<sup>68</sup> Auch bei der Analyse des Parcours mischen sich die Analysemethoden.

In ihrem semantischen Ansatz versteht die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Sabine Offe Ausstellungen als kulturelle Äußerungen und liest sie als Text. In Anlehnung an Roman Jakobsons Textanalyse adaptierte sie die paradigmatische und syntagmatische Operation zur Ausstellungsanalyse. Bei ersterer wählt sie aus einem Depot semantisch assoziierter und assoziierbarer Wörter eines aus, dass durch die verwandten Wörter ersetzbar ist. Diese Substitution dient der Bedeutungsproduktion. Dabei können nichtrealisierte Bedeutungen mitschwingen. Bei den syntagmatischen Operationen werden, ausgehend von einem Objekt mit umgebenden Objekten und Präsentationsmitteln, Narrative mit Und-Oder-Verbindungen gebildet. Diese Kombination von Begriffen dient der Bedeutungsanalyse von Ausstellungsobjekten.<sup>69</sup>

Die Mischung der Methoden ermöglicht einen methodischen Weg, um die Assoziationen und Bedeutungen der Ausstellung zu analysieren. Zudem werden gesellschaftspolitische und kulturelle Kontexte miteingebunden. Die Kombination der Ansätze von Geertz, Scholze und Offe ist, im Sinne Muttenthaler und Wonsich, als Methoden-Bricolage zu verstehen.<sup>70</sup> Sie versuchen, durch die Verknüpfung der einzelnen disziplinären Ansätze, diese für eine differenzierte Ausstellungsanalyse nutzbar zu machen. Ihre Methoden-Bricolage erweitere ich durch weitere methodische Ansätze von Thiemeyer und Buschmann sowie durch die Adaption des Establishing Shots. Dadurch passe ich die Methoden-Bricolage um weiteres Methodenwerkzeug an und modifiziere sie passend für meine Analyse.

---

62 Geertz 1983: 15f  
63 Jannelli 2012  
64 Jannelli 2012: 83f  
65 Mikos 2015: 186  
66 Buschmann 2010: 149f  
67 Buschmann 2010: 151-154

---

68 Buschmann 2010: 154-159  
69 Muttenthaler, Wonsich 2006: 58-61  
70 Muttenthaler, Wonsich 2006: 62

## 2. Das Übersee-Museum Bremen

Das heutige Übersee-Museum in Bremen trägt seine Handels- und Kolonialgeschichte bereits im Namen. Es verfügt über natur- und handelskundliche sowie ethnografische Sammlungen. Schon der Gründungsdirektor und Zoologe Hugo Schauinsland (\*1857 - †1937)<sup>71</sup> präsentierte ethnografische Objekte im Zusammenhang mit naturkundlichen Themen.<sup>72</sup> Die Verbindung der drei Fachgebiete Naturkunde, Handelskunde, Ethnografie ist seitdem ein spezifisches Merkmal des Übersee-Museums. Eine Vernetzung der drei Bereiche wird schon seit den Neukonzeptionen in den 1970er<sup>73</sup> und in den 2000er Jahren angestrebt. Das damalige und bis heute wirksame Konzept des Übersee-Museums ‚Die Welt unter einem Dach‘<sup>74</sup> beruht auf der Entstehungsgeschichte des Museums.<sup>75</sup>

### 2. 1. Die Geschichte des Übersee-Museums

Das erste bis heute erhaltene Objekt ist ein Skelett eines 1669 getöteten Zwergwales. Dieses war schon im 17. Jahrhundert Teil des Raritätenkabinetts des Bremer Katharinen-Klosters.<sup>76</sup> Nur wenige Bremer\*innen legten naturkundliche Privatsammlungen von Relevanz an.<sup>77</sup> 1776 gründete sich die Lesegesellschaft ‚Physikalische-ökonomische Gesellschaft‘,<sup>78</sup> welche später in ‚Gesellschaft Museum‘<sup>79</sup> umbenannt und umstrukturiert wurde, die ein Na-

71 Binter 2017:18

72 Übersee-Museum Bremen 1967

73 Vgl. Vorwort von Dr. Herbert Ganslmayr in: Übersee-Museum Bremen 1979, nicht paginiert

74 Übersee-Museum 1979: Einleitung

75 Claußen 2009: 175

76 Abel 1970: 11f

77 Abel 1970: 13

78 Abel 1970:14

79 Abel 1970: 15

turalienkabinett unterhielt, welches die Sammlungen des Raritätenkabinetts und die naturkundlichen Sammlungen vereinte und erweiterte. Ein Umzug aus der Neustadt zum Domshof Ecke Schlüsselkorb ermöglichte es, die Sammlung zu erweitern.<sup>80</sup> Die Sammlung vergrößerte sich seit 1808 um Ethnografika. Die ersten ethnografischen Objekte sind chinesische Pantoffeln und Schuhe aus Büffelleder von nordamerikanischer Indigenen,<sup>81</sup> welche seit 1872 eine eigene Sammlung, für die die ‚Anthropologische Commission‘<sup>82</sup> zuständig war, darstellten. 1878 wurden die naturkundlichen und die ethnografischen Sammlungen zu den ‚Städtischen Sammlungen für Naturgeschichte und Ethnographie‘<sup>83</sup> zusammengeführt. Der 1915 abgebrannte Domanbau beherbergte einen Schauausstellungsraum für ethnografische Objekte.<sup>84</sup>

Im Auftrag der ‚Nordwestdeutsche[n] Gewerbe-, Industrieausstellung‘<sup>85</sup> 1890 in Bremen konzipierte u. a. Schauinsland, zu dieser Zeit Direktor der Städtischen Sammlung, eine ‚Handels- und Kolonialausstellung‘.<sup>86</sup> Er stellte Importgüter aus Kolonien gemeinsam mit Objekten der jeweiligen Herkunftsländer, wie etwa lebende Pflanzen, ausgestopfte Tiere und lebensgroße menschliche Figuren, in Schaugruppen aus.<sup>87</sup> Diese Objekte wurden im Anschluss der Ausstellung in die Städtischen Sammlungen überführt. Die damalige positive Wahrnehmung der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung veranlasste Kaufleute und den Senat, ein zentral liegendes Museum zu konzipieren.<sup>88</sup> Das Museumsgebäude wurde in Bahnhofs- und Bürgerparknähe,

80 Abel 1970: 17

81 Abel 1970: 20

82 Abel 1970: 31

83 Abel 1970: 38

84 ebd.

85 Abel 1970: 57

86 ebd.

87 Abel 1970: 58-61

88 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 115f

an dem Ort, an dem bis dahin die Nordwestdeutsche Gewerbe- und Industrieausstellung regelmäßig stattfand, errichtet. Somit fand es seinen Standpunkt zwischen Stadtbibliothek und Bahnbetriebsamt auf der Westseite des Bahnhofsplatzes.<sup>89</sup>

Auch das Fehlen einer Universität in Bremen zu jener Zeit führte zum Wunsch nach einem Museum zur ‚Volksbildung‘.<sup>90</sup> 1896 eröffnete das Übersee-Museum in seinem heutigen Museumsgebäude als ‚Städtisches Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde‘.<sup>91</sup> Im Erdgeschoß zeigte jetzt die regional gegliederte völkerkundliche Dauerausstellung Pflanzen und Schaugruppen, um die Herkunft und den Gebrauch der ausgestellten ethnografischen Objekte zu vermitteln.<sup>92</sup> Die Schaugruppen und Dioramen erinnern an erstarnte ‚Völkerschauen‘,<sup>93</sup> wie sie in der damaligen Zeit weit verbreitet und sehr populär waren. Im Obergeschoss waren die zoologische Abteilung, Kolonialwaren, eine Weberei, das Schifffahrtswesen, regionale Prähistorie und Botanik, Warenkunde und geologische Schausammlungen zu sehen sowie im Keller die Fortsetzung der völkerkundlichen Abteilung und ein Aquarium.<sup>94</sup> Seit 1911 vergrößert ein zweiter Lichthof das Museum um das Doppelte der vorherigen Fläche.<sup>95</sup> Bis 1933 blieb Schauinsland im Amt des Museumsdirektors.

Schauinslands Nachfolger, der Zoologe und Pädagoge Carl Friedrich Roewer (\*1881 – †1963), erwirkte zu Beginn des Nationalsozialismus Schauinslands Ruhestand. Roewer und der Bremer Senat konzipierten das Museum in ein ‚Deutsches Kolonial- und Übersee-Museum‘<sup>96</sup> um und bekamen 1934

Adolf Hitlers Zustimmung, das Museum als Machtapparat zur Verbreitung nationalsozialistischer Ideologien zu nutzen. Aufgrund der kriegsbedingten Schließung des Museums 1939 konnte Roewer seinen Plan nur teilweise in die Tat umsetzen.<sup>97</sup> Trotz vorbeugender Auslagerungen von Objekten wurden im Krieg Teile des Gebäudes, Objekte und Teile der Dokumentation des Museums zerstört.<sup>98</sup> Die ausgelagerte museumseigene Bibliothek ist seitdem verschollen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wechselte die Direktion häufig, die erste Teilwiedereröffnung 1949 initiierte Herbert Abel (\*1911 – †1994).<sup>99</sup> Sein Nachfolger, der Geograph Hellmuth Otto Wagner (\*1951 – †1962), gab 1951 dem Museum seinen heutigen Namen. Das Museum zeigte im Erdgeschoss Ethnografika<sup>100</sup> der fünf Kontinente, in der ersten Etage die handelskundliche Abteilung und unter dem Dach ‚heimatliche Naturkunde‘.<sup>101</sup>

Unter der Leitung des Ethnologen Herbert Ganslmayr (\*1937 – †1991) blieb das Museum für eine große Sanierungsaktion von 1976 bis 1979 geschlossen.<sup>102</sup> Er konzipierte eine für seine Zeit durchaus reflektierte und zukunftsorientierte Neuausrichtung des Museums.<sup>103</sup> Sein Vorhaben hatte zwei Schwerpunkte: einerseits das Ausstellen von ‚traditionellen‘ Kulturen aus Übersee bis in die Gegenwart und zum anderen eine stärkere Verbindung von Naturkunde und Völkerkunde in den Ausstellungen.<sup>104</sup> Ziel war es, das

89 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 117  
90 Abel 1970: 158  
91 Claußen 2009: 176  
92 Mutumba 2017: 148  
93 Mutumba 2017: 153  
94 Abel 1970: 123  
95 Übersee-Museum Bremen 1967  
96 Binter 2017: 24

97 Abel 1970: 171-183  
98 Abel 1970: 170  
99 Abel 1970: 189  
100 Die Ethnografika kamen u. a. über die von Carl Schütte (\*1839 – †1917) finanzierte Reise von Schauinsland und durch Grabräubereien des Kaufmanns Vincent Restrepo (\*1837 – †1899) und Adolf Lüderitz (\*1834 – †1886), Gründer der deutschen Kolonie Südwest-Afrika im heutigen Namibia, in die Sammlung. Zur Sammlungsgeschichte vgl. Abel 1970.  
101 Übersee-Museum Bremen 1967  
102 Vgl. Vorwort von Dr. Herbert Ganslmayr in: Übersee-Museum Bremen 1979  
103 Claußen 2009: 177  
104 Vgl. Vorwort von Dr. Herbert Ganslmayr in: Übersee-Museum Bremen 1979

Museum nicht mehr länger nach Wissenschafts- und Sammlungsbereichen zu gliedern, sondern völker-, natur- und handelskundliche Themen regional in den Ausstellungen miteinander zu verbinden.<sup>105</sup> In Teilschritten wurde die Dauerausstellung umgebaut und die Abteilungen wiedereröffnet. Die Dauerausstellung im Bereich Naturkunde lag in der zweiten Etage und zeigte in der Schausammlung ein ‚Eichenwald-Diorama‘.<sup>106</sup> In der ersten Etage eröffnete die handelskundliche Ausstellung mit dem Thema der hanseatischen Seefahrt, auch hinsichtlich ihrer kolonialen Verstrickung im Kontext des deutschen Überseehandels.<sup>107</sup> Im ersten Lichthof im Erdgeschoss wurde die ‚Südsee-Sammlung‘<sup>108</sup> gezeigt und im zweiten Lichthof die Asienabteilung. Die Ausstellungen verfügten über kleine und große Dioramen.<sup>109</sup>

Nach der Geologin Elisabeth Kuster-Wendenburg war ab 1992 die Ethnologin Viola König (\*1952) Direktorin des Museums. Seit 1999 ist das Übersee-Museum eine Stiftung öffentlichen Rechts. Zudem wurde ein Vorstand und Aufsichtsrat eingeführt und die Amtszeit der Direktion auf acht Jahre festgelegt. Seit 2000 war der Musikethnologe Andreas Lüderwaldt (\*1944) kommissarischer Leiter, bis 2002 die Ethnologin Wiebke Ahrndt (\*1963) Direktorin wurde. Die Neuausrichtung seit der „Änderung der Rechtsform“<sup>110</sup> wird durch das neugebaute Schaumagazin sichtbar. Ein anliegendes Gebäude beherbergt das Schaumagazin *Übermaxx*, welches seit 2018 über eine Brücke vom ersten Stockwerk aus für Besucher\*innen erreichbar ist. In diesem Gebäude, welches die Stadt Bremen gemeinsam mit der Flebbe Filmtheater GmbH finanzierte, befindet sich neben dem Schaumagazin ein privates Kino.<sup>111</sup> Die Motivation zum Bau des Schaumagazins war gesellschaftspolitisch

105 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 124  
 106 Übersee-Museum Bremen 1979: Einleitung  
 107 ebd.  
 108 Übersee-Museum Bremen 1997: Einleitung  
 109 Übersee-Museum Bremen 1979: Ein Rundgang  
 110 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 128  
 111 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 129

begründet; das Museum möchte seine Sammlungen der Öffentlichkeit zugänglicher machen.<sup>112</sup>

Seit 2002 arbeitete Ahrndt und ihr Team an der Neukonzeption der Dauerausstellungen. Sie möchte durch eine Neugestaltung den „veränderten Erwartungen“<sup>113</sup> der Besucher\*innen und dem zunehmenden Wettbewerbsdruck in der Museumslandschaft gerecht werden. Unter ihrer Leitung hat die Neukonzeption weiterhin das Ziel, dass die drei Bereiche Naturkunde, Ethnologie und Handelskunde in den Ausstellungen nicht mehr separiert, sondern verbunden präsentiert werden.<sup>114</sup> Die drei Sparten des Museums sollen miteinander, nicht unabhängig voneinander arbeiten und ausstellen. Mit diesem interdisziplinären Konzept eröffnete als erstes 2003 die neue ‚Themenwelt‘<sup>115</sup> *Ozeanien* im vorderen Lichthof. Das Atelier Brückner aus Stuttgart wurde mit der Ausgestaltung und dem Design der Ausstellung beauftragt und „inszenierte *Ozeanien* als dreidimensionale Seekarte“.<sup>116</sup> Finanzielle Unterstützung leisteten die Bremer Marketing Gesellschaft, die Kunst- und Kultur-Stiftung der Sparkasse Bremen, die Sparkasse Bremen, der Freundeskreis des Übersee-Museums e.V. und die swb Enordia GmbH.<sup>117</sup> Schon früher leistete auch der Norddeutsche Lloyd ‚Kultursponsoring‘<sup>118</sup> für die heutigen Ausstellungen, da er den damalige Museumsmitarbeiter\*innen eine kostenlose Mitfahrt auf seinen Schiffen erlaubte, wodurch die heute gezeigten Objekte ins Übersee-Museum gelangen konnten.

2006 folgte die Eröffnung der Ausstellung *Asien – Kontinent der Gegensätze* im hinteren Lichthof.<sup>119</sup> Um eine Kohärenz in der Gestaltung der beiden

112 ebd.  
 113 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 131  
 114 ebd.  
 115 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 132  
 116 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 132  
 117 Übersee-Museum Bremen 2003: 97  
 118 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 133  
 119 Claußen 2009: 178

unteren Lichthöfe zu gewährleisten, wurde damit wieder das Atelier Brückner beauftragt.<sup>120</sup>

2010 präsentierte das Museum die Ausstellung *Erleben, was die Welt bewegt*. An der Ausstellung sind internationale Themen, aber auch die historisch gewachsene und bis heute bestehende bremische Verbundenheit von Bürger\*innen ablesbar. Diese Verbindungen sind für das Museum wichtig: Es war auch bei dieser Ausstellung von Stiftungen, Spenden, Schenkungen und Sponsor\*innen finanziell abhängig.<sup>121</sup>

Die neu geschaffene *Afrika*-Ausstellung eröffnete 2013. Die Ausstellung verfügt über sechs besonders große Dioramen mit präparierten Tieren und deren nachgestellten Lebensräumen nach den Visionen des Präparators Erich Böttcher (\* 1931 – †1997).<sup>122</sup>

Die bisher letzte Schau in der Reihe der Neuausrichtungen des Museums war die Wiedereröffnung von *Amerika*, welche sich im zweiten und letzten Obergeschoss befindet. Diese eröffnete Ahrndt zeitgleich mit der US-amerikanischen Präsidentschaftswahl 2016. Ahrndt erklärt in einem Interview: „Die heutigen Unterschiede zwischen Nord- und Lateinamerika können wir nur vor dem Hintergrund der Einwanderungswellen seit 1492 verstehen.“<sup>123</sup> Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt auf Amerikas ‚Einwanderungsgeschichte‘ und der Gegenwart.

Ahrndt versteht Museen „als lernende Institution“<sup>124</sup> und fordert von Museen, „sich interkulturell zu öffnen, Migrationsgeschichte und kulturelle Vielfalt als Querschnittsthemen zu etablieren sowie einen Prozess der Neuausrichtung

auf eine vielfältige, diversifizierte Gesellschaft an[zu]regen.“<sup>125</sup> Auf seiner Homepage betitelt sich das Museum selbst als „[...] ein besonderer Ort [...]: rund 1,2 Millionen Exponate, etwa 9.000 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche sowie Europas erstes Schaumagazin warten hier darauf, entdeckt zu werden [...] [und] ermöglichen [...] Gelegenheit, Einblicke in den Alltag fremder Kulturen oder die Natur ferner Länder zu gewinnen.“<sup>126</sup> Das Museum lockt derzeit jährlich 100.000 Besucher\*innen:<sup>127</sup> „Ferne Kontinente faszinieren seit jeher die Reisenden und Daheimgebliebenen. Bereits vor 100 Jahren präsentierte das Übersee-Museum Bremen ‚Die Welt unter einem Dach‘ und setzt bis heute mit seinen modernen Präsentationsformen Maßstäbe. [...] Hier können Sie in ferne Kontinente eintauchen und dabei deren faszinierende Kultur- und Naturräume mit einzigartigen Exponaten aus der ganzen Welt, meisterhaften Tierdioramen und echten Pflanzen entdecken.“<sup>128</sup>

## 2. 2. Die Dauerausstellung *Amerika*

Die Ausstellung *Amerika* ist durch ein Kurator\*innen-Team innerhalb von drei Jahren entstanden.<sup>129</sup> Im Ausstellungskatalog definiert Ahrndt die *Amerika*-Ausstellung wie folgt: „In allen vier Bereichen werden Nord- und Lateinamerika folglich gemeinsam – mal neben- und mal miteinander – dargestellt. So werden die Unterschiede in der Entwicklung ebenso deutlich wie die engen Verflechtungen und Abhängigkeiten. Die gewählte Herangehensweise eröffnet neue Blickwinkel auf den amerikanischen Doppelkontinenten. Dabei verlässt die Ausstellung immer wieder die indianische Lebenswelt beziehungsweise betrachtet diese in ihrer Auseinandersetzung mit den durch die

120 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 134  
121 Ahrndt, Lüderwaldt 2008: 139  
122 Stiller, Grein 2013: 127-129  
123 Bollmann 2016  
124 Ahrndt 2016b

125 ebd.  
126 Übersee-Museum 2018a  
127 Bollmann 2016  
128 Übersee-Museums 2018b  
129 vgl. Thiemeyer 2010: 84ff

Europäer geprägten Veränderungen.<sup>130</sup> Aufgrund ihres roten Fadens zur indigenen Kultur lässt sich die Ausstellung primär als ethnologische Ausstellung definieren. Im Vorwort des Kataloges betont Ahrndt zudem: „Der amerikanische Doppelkontinent wird auf rund 1200 Quadratmetern in neuem Gewand präsentiert. Der Ausstellungsrundgang führt entlang wichtiger Fragen rund um *Einwanderung, Religion, Politik und Gesellschaft* sowie *Welthandel*“.<sup>131</sup> Dadurch liegt der Schwerpunkt der Ausstellung auf dem Amerika der ‚Gegenwart‘<sup>132</sup> und wird in einer nicht rein chronologischen Erzählung mittels Analepsen und Prolepsen dargestellt.<sup>133</sup> Dafür wurden neue Objekte gekauft und diese ins Verhältnis mit den bestehenden Sammlungen gesetzt.<sup>134</sup> Obwohl es sich um ein Drei-Sparten-Museum handelt, überwiegen in der Ausstellung Ethnografika und Repliken bzw. junge Objekte. Es werden aber auch Objekte aus den naturkundlichen und handelskundlichen Sammlungen ausgestellt.

Das Design der *Amerika*-Ausstellung wirkt dominant, aber einheitlich und sachlich. Es bindet die vier Themenbereiche *Einwanderung, Religion, Politik und Gesellschaft* sowie *Welthandel* in unterschiedliche Farben ein. In den einzelnen Themenbereichen unterscheidet ein Farbkontrast der zugehörigen Farbe zwischen Nord- und Südamerika. Diese kuratorische Gegenüberstellung von Nord- und Südamerika erzeugt Gegensätze, welche hierarchisch gewertet werden können.<sup>135</sup> Einige Podeste sind durch einen Glasüberbau zu Vitrinen umfunktioniert. Dies erzeugt eine bestimmte Raumatmosphäre, die eine Distanz herstellt: Die Naturalisierung des Museums in ihrer Definitionsmacht schafft durch Selbstnaturalisierung eine Schwelle zwischen Rezipient\*in und Exponat.<sup>136</sup> Im Sinne Marchart legt die Institution Natura-

lisierungseffekte fest.<sup>137</sup> Diese wirken wie Selbstverständlichkeiten, die nicht mehr hinterfragt werden, wie beispielsweise die Entscheidung, Exponate in Vitrinen auszustellen. Die langen Sichtachsen, erzeugt durch die Architektur des Museumsgebäudes, werden durch große Exponate durchbrochen; der Blick endet auf vergrößerten Fotos, die als visuelles Ziel und Attraktor,<sup>138</sup> also als Objekt, auf das sich hinbewegt wird, da es anziehend wirkt, an den Wänden hängen. Zudem gibt die Architektur ein Leitsystem vor. Der Rundgang um den Lichthof stellt den Rundgang der Ausstellung dar und weist eine synthetische Erzählung auf.<sup>139</sup> Die Rezipient\*innen müssen aber erkennen, dass der Rundgang rechts anfängt und gegen den Uhrzeigersinn verläuft. Das erste von den insgesamt vier Themengebieten ist *Einwanderung*, welches durch die Farbe Blau markiert ist und die Ausstellung initiiert.<sup>140</sup>

130 Ahrndt 2016: 13  
 131 ebd.  
 132 Ahrndt 2016: 12  
 133 Buschmann 2010: 156  
 134 ebd.  
 135 vgl. Muttenthaler, Wonisch 2006: 30  
 136 Marchart 2005: 38

137 Marchart 2005: 37f  
 138 vgl. Muttenthaler, Wonisch 2006: 161f, von lat. ad trahere = zu sich hinziehen  
 139 Buschmann 2010: 158f  
 140 Ahrndt 2016: 14

### 3. Initiierung

Hinter dem großzügigen Vorplatz, welcher mit Rasen bepflanzt ist, von Baumalleen flankiert wird und auf dem Stühle an Tischen unter einer roten Markise des Museumscafés stehen, zeichnet sich der symmetrische Korpus des eigens für die Sammlungen des Übersee-Museums erbauten Gebäudes ab. Links und rechts streben zwei Türme des dreistöckigen Gebäudes in den Himmel. Vor den Türmen hängen Werbebanner für die Sonderausstellung Cool Japan. Vier Säulen in der Mitte der Front stützen das mittig erbaute dreieckige Dach. Der erste Stock ist aus rotem Backstein, der Rest ist aus hellem Naturstein. Die unteren abgerundeten und verspiegelten Fenster lassen das Erdgeschoss noch kolossaler erscheinen. Auf dem Dach stehen wehende Fahnen, welche Assoziationen mit Staatsflaggen an Regierungsgebäuden hervorrufen. Zudem konnotiere ich die Symmetrie der Baumalleen des Vorplatzes und die der Architektur, die Fahnen und die großen Werbebanner mit Fotos von Propagandaausstellungen im Nationalsozialismus. Auf der metakommunikativen Ebene präsentiert sich das Museum als Monument des Kolonialismus.<sup>141</sup> Es steht seinen Besucher\*innen erhaben gegenüber und scheint durch sein Äußeres für die Richtigkeit des Ausgestellten zu bürgen. Die geometrischen Formen sowie Regelmäßigkeit und Ordnung erheben das Museum, wie der Erziehungswissenschaftler Dietmar Larcher es nennt, zu einem „Palast der Macht“.<sup>142</sup> Es steht sinnbildlich für das Dispositiv der Macht im Sinne Foucaults.<sup>143</sup> Durch Größe, Symmetrie und Monumentalität stellt das Gebäude des Übersee-Museums in seinem äußeren Erscheinungsbild eine Eintrittsbarriere dar. Auch die monumentale Wirkung des symmetrischen Treppenaufgangs beim Betreten des Museums schafft eine Schwellen-

situation. Die breiten Treppen führen über eine große Eingangshalle ins Innere des kubischen Baukörpers. Besucher\*innen betreten das Museum über ein architektonisch konstruiertes Übergangsritual in einer Schwellenphase. Die Eingangssituation zeichnet sich durch eine Liminalität<sup>144</sup> im Sinne Viktor Turners Ritualtheorie aus. Es ist davon auszugehen, dass die Eingangssituation im Ganzen Einfluss auf den folgenden Blick der Besucher\*innen auf die Schausammlungen nimmt, da die Eingangssituation individuelle Assoziation bei den Besucher\*innen hervorrufen und diese den weiteren Blick auf die restliche Ausstellung färben.<sup>145</sup>

Rechts vor dem Gebäude steht ein Totempfahl und mittig ein rotes japanisches Torii. Dabei handelt es sich um das Eingangstor eines Schreins. Links und rechts neben der Treppe zum Eingang sitzen Sphinxen. Diese haben neben einem Unterkörper in Löwengestalt einen weiblich konnotierten Oberkörper und Kopf. Die nackten Brüste im Zusammenspiel mit dem Löwenkörper wecken den Eindruck, als seien die Sphinxen Fabeltiere und sie erinnern mich zudem an Kentauren. Die ausgelagerten Ethnografika dienen auf der metakommunikativen Ebene als Werbeträger, um die Neugier potenzieller Besucher\*innen zu wecken, ganz nach dem Motto: ‚Faszination Ferne‘. Dadurch wirbt das Museum mit Exotisierung ‚Anderer‘ und markiert die Kultur ‚Anderer‘ gegenüber der ‚bremischen bzw. deutschen Kultur‘ über Otherring-Prozesse,<sup>146</sup> anstatt den Blick auf sich selbst zu richten und Stellung zur Geschichte der Institution zu beziehen. Das Museum bleibt somit in der Rolle eines „Monument[s] der Erziehung des weißen europäischen Menschen in kolonialem Denken und eurozentrischer Überlegenheitsfantasie, der epistemischen und ästhetischen Schulung in Exotismus und Rassismus“.<sup>147</sup>

141 Kravagna 2015: 95  
142 Larcher 1990: 39f  
143 Foucault 1978: 119f

144 Turner 1969: 95  
145 Mutthenthaler, Wonsich 2006: 149  
146 Spivak 1985: 247  
147 Kravagna 2015: 96

### 3. 1. Weg zur Ausstellung

Nach dem Betreten des Museums durch eine Glasdrehtür stehe ich in der Eingangshalle. Unter der Decke hängt ein großes Walskelett. Es gibt keine Ankündigungstafeln. Vorbei an der Kasse und dem Shop offeriert sich durch eine Glaswand eine bunte Kulisse. Meine Sinne werden geflutet. Ich betrete den ersten Lichthof und erreiche damit den Bereich *Ozeanien*. Ich fühle mich beobachtet: Oben rechts in der Ecke sind Menschen auf riesigen Schwarzweißfotos abgebildet, die auf mich herabblicken. Der zentrale Lichthof ist umgeben von Emporen des ersten und zweiten Stockwerks. Die Wände erscheinen grenzenlos hoch. Rechts vor mir steht der Schreibtisch des Gründungsdirektors Schauinsland. Hinter dem Schreibtisch, erhöht zwischen zwei Säulen, steht die Büste von Hermann Henrich Meier, dem Mitgründer der Reederei des Norddeutschen Lloyd.<sup>148</sup> Der Schreibtisch und die Büste stellen die Gründungsgeschichte des Übersee-Museums dar; auf Forschungsreisen, finanziert vom Norddeutschen Lloyd, ‚erwarb‘ Schauinsland einen Großteil der bis heute im Museum präsentierten Exponate. Die Glorifizierung des Gründungsdirektors und des Norddeutschen Lloyds markiert diese als Wissenschaftler und Mäzen. Jedoch verschleiert diese Präsentation den problematischen Kontext der Erwerbung der Objekte im Übersee-Museum. Schauinslands Erwerb und Sammlung der meisten Objekte machten sich die Machtasymmetrie zwischen Europäer\*innen und damaligen Besitzer\*innen der Objekte zunutze, die den Handel dominierte, und wirft bis heute die Frage auf, wer eigentlich die rechtmäßigen Besitzer\*innen sind.<sup>149</sup>

Der Schreibtisch wird zur Ablage für Orientierungspläne und weitere Broschüren genutzt. Der Orientierungsplan ist übersichtlich und verrät mir, dass der Bereich *Amerika* im zweiten Stock liegt. Diesen zu finden gestaltet sich

148 ebd.

149 Kravagna 2015: 96

jedoch nicht so einfach. Aufgrund der komplizierten Wegführung stellt sich die Frage, ob und wie Besucher\*innen auch mit Hilfe des Plans überhaupt die Ausstellung finden können, und es wird dadurch zugleich eine Schwellensituation erzeugt, die sogar zu einer Ausgrenzung von Besucher\*innen führen könnte.<sup>150</sup> Ich umlaufe in *Ozeanien* ein großes Schiff aus Holz und steuere auf hohe, schlaksige Figuren zu. Ihre überdimensionalen Köpfe blicken auf mich herab. Es sind Masken aus Papua-Neuguinea. Alles, mit Ausnahme der Exponate in Vitrinen, wirkt unsortiert. Grüne und blaue Elemente gewinnen meine Aufmerksamkeit. Eine blaue, runde Abbildung der Erde hängt an der Wand vor mir. Mehrere Palmen und der Kopf eines Wales, der aus dem Wasser zu springen scheint, wecken in mir Südseeassoziationen. Das Meer, Palmen, Blumenkette und das helle Licht des Lichthofes erzeugen ein paradiesisches Bild mit Hula tanzenden Frauen am weißen Strand vor türkisblauem Wasser. Somit macht das Museum seine Besucher\*innen zu Entdeckungsreisenden in weit entfernten Kulturen. Diese Positionierung reproduziert eine koloniale Hegemonie und impliziert, dass ‚Anderer‘ zu entdecken wären. Auch wird alles ‚Anderer‘ in der Ferne stereotypisiert in Abgrenzung zum ‚Eigenen‘. Diese Differenz zum ‚Anderen‘ definiert das ‚Selbst‘, also die Identität der Besucher\*innen in Bremen.<sup>151</sup> Das Museum fungiert metakommunikativ als Identitätsfabrik.<sup>152</sup>

Ich erblicke die Brücke, über die ich in die erste Etage gelange. Sie verläuft im ersten Stock von links nach rechts und erstreckt sich über die gesamten Dauerausstellungen in den Lichthöfen des Erdgeschosses. Von der Mitte der Brücke aus habe ich eine Vogelperspektive über die Bereiche *Ozeanien* und *Asien*. Die Häuser und Podeste Asiens sind in Ocker, Braun und Rot gehalten und erinnern mich an Erde. Um nach Asien zu gelangen,

150 Marchart 2010: 40

151 Hall 2004: 120

152 Baur 2010: 39

geht man durch einen japanischen roten Torbogen (Torii), wie er auch außen vor dem Museum zu sehen ist. Das Torii wird auf beiden Seiten von Löwen-Statuen bewacht. Von der Decke hängen große Karpfen. Es wirkt im Ganzen, auch durch die hohen Bäume, die über die erste Etage im Lichthof ranken, wie eine grüne Kulisse. Ich drehe mich um und blicke nach unten auf *Ozeanien* (Abb. 2). Jetzt erkenne ich, dass das Blau das Meer darstellt und die Markierungen die Meeresströmungen. Von hier aus erscheint es, als bewege sich das Schiff im Wasser. Der Wal spring aus der Wasseroberfläche. Die grünen Vitrinen erscheinen nun wie Inseln im Meer. Das Bild erinnert mich an einen Auszug aus einem Reisekatalog. Ich konnotiere Galeonen der Seefahrt der Frühen Neuzeit und fühle mich, als würde ich oben auf einem Mast stehend Ausschau halten und gerade eine Insel im Pazifik sichten. Metakommunikativ steht die Architektur der Brücke für die divergierenden kolonialen Machtpositionen. Von der Brücke haben Besucher\*innen einen hierarchisierten Blick auf die Ethnografika von *Ozeanien* und *Asien*. Besucher\*innen in die ‚Entdecker\*innenperspektive‘ der ersten Kolonisor\*innen zu manövrieren bedeutet, sie die Täterrolle einnehmen zu lassen.<sup>153</sup> Der legitimierte observierende Blick auf das rassistisch markierte ‚Andere‘, im Falle der Südsee etwa das Stereotyp ‚Kannibal\*innen‘ oder naturverbundene Ethnien, fußt auf der Annahme, dass dieses ‚Andere‘ nicht zurückblickt. Diese von Foucault am Beispiel der Gefängnisaufseher\*innen aufgezeigte panoptische Perspektive ist typisch auch für die Methoden der Feldforschung der Ethnologie.<sup>154</sup> Der museal inszenierte Blick von der Brücke fördert diese normierte Perspektive der Blickhierarchie.<sup>155</sup>



Abb. 2: Blick auf Ozeanien

Nach dem Überqueren der Brücke gehe ich eine weitere Treppe hoch. Links von mir ist eine halbe, flache, blaue Kugel, die die Weltkugel darstellen soll. In blauer Schrift steht an der danebenstehenden Säule: *Erleben, was die Welt bewegt*. Die Ausstellung wirkt so, als gäbe es keine physischen Exponate. Nur Texttafeln und Fotos sowie Bilder thematisieren globale Themen aus bremsischer Sicht. Die Ausstellung wirkt durch den hellen Holzboden und die in Orange gehaltene Farbgebung freundlich und einladend. Rechts von mir liegt der Themenbereich *Afrika*. Ich werde mit den Wörtern ‚Willkommen in Afrika‘ begrüßt. Durch die Bögen der Balkone dieser Etage leuchten bunte Wände mit verschiedenen Mustern. Die Ausstellung steht, anders als die der anderen Kontinente, auf dunklem Holzboden. Dadurch wirkt der Abschnitt

153 Kerner 2012: 21  
 154 Schramm 2017: 460  
 155 Eggers 2017: 18

*Afrika* eingezäunt. Der dunkle Holzboden schafft eine geheimnisvolle und mystische Atmosphäre, und ich konnotiere ein rassistisches Stereotyp von subalternem ‚Schwarzafrika‘ als dem dunklen Kontinent der ‚Dritten Welt‘. Auf der symbolischen Ebene kann das Dunkle, gegenüber dem hellen Boden in der gegenüberliegenden Ausstellung *Erleben, was die Welt bewegt*, als dichotome Kategorie gelesen werden: ‚fremd‘ und ‚eigen‘, ‚unzivilisiert‘ und ‚modern‘, ‚Rückstand‘ und ‚Technologien‘, ‚dunkel‘ und ‚hell‘, ‚böse‘ und ‚gut‘ sowie ‚Afrika‘ und ‚Europa‘. Unterbewusst wird das weiße Überlegenheitsgefühl bestätigt.<sup>156</sup>

Ich lasse die Ausstellungen hinter mir und gehe die mittige Treppe hoch in den zweiten Stock in den Ausstellungsbereich mit dem Titel *Amerika*.

### 3. 2. Establishing Shot: ‚Die Prärie des Wilden Westen‘

Die Holzstufen der Treppe führen mich hoch in den zweiten Stock und ich betrete den Bereich *Amerika*.<sup>157</sup> Die Treppe endet mittig an der kurzen Seite der Galerie. Ich bleibe auf der letzten Stufe stehen und blicke in der Ferne auf einen präparierten Bison und auf ein präpariertes Pferd. Dieser leere Platz nach dem Treppenaufstieg markiert einen Übergangsraum, in dem Besucher\*innen sich in die Weiten Amerikas einfühlen können. Bison und Pferd stehen auf einem Podest, das ein auf dem Boden liegender blauer Quader bildet. Auf dem Quader sind Sand und Gräser als ‚natürlicher‘ Untergrund für die Tiere aufgeschüttet. Die großen Präparate stehen frei und nicht in einer Vitrine. Ich bleibe stehen, um alle auf mich einwirkenden Reize zu verarbeiten und zu ordnen. Auf der konnotierten Ebene erinnert dieser Ausschnitt an einen Wild-West-Spielfilm. Im Genre des Western geht es um den US-amerikani-

schen Mythos der Eroberung des ‚Wilden Westens‘.<sup>158</sup> Handlungsort und Zeit sind der westliche Teil Nordamerikas während seiner ‚Besiedlung‘ durch die von Osten kommenden Siedler. Diese unwillkürliche assoziative Verbindung lässt die europäische ‚Einwanderung‘ nach Amerika wie einen Unterhaltungsfilm erscheinen, was freilich den historischen Tatsachen nicht entspricht. Metakommunikativ markiert diese erste Sequenz das präkolumbische Amerika als leer und unbewohnt.<sup>159</sup> Die kolonialen Einflüsse und Übergriffe auf die indigene Bevölkerung werden nicht benannt oder sichtbar. Zudem insinuiert dieser Zugang zur Ausstellung über eine normierte Wissens-Kanonisierung<sup>160</sup>, dass Amerika prinzipaliter aus Nordamerika besteht, da Südamerika zunächst gar nicht repräsentiert wird.<sup>161</sup> Dieser erste Eindruck manifestiert bei Besucher\*innen einen eurozentrischen Blick auf die weitere Ausstellung. Die farbenfrohe Ausstellungsgestaltung und die großen präparierten Tiere in Funktion eines Katalysators<sup>162</sup> gleich zu Beginn der Ausstellung adressieren diese an Kinder und ‚Entdecker\*innen‘. Die Weiten Amerikas stehen bereit, entdeckt zu werden. Mit der Eingangssequenz präsentiert sich das Übersee-Museum als Besucher\*innen-freundliche Institution für erlebnishungrige Abenteurer\*innen.

Von oben gucken vergrößerte Gesichter auf unter der Decke hängenden Schwarzweißfotografien auf mich herab. Am Rand der Bilder sind farbige Streifen und Symbole. Es sind die Farben von verzerrten Flaggen. Auf den ersten Blick erkenne ich die Flagge der USA sowie von Jamaika, Brasilien und Chile. Die Schwarzweißfotografien wirken wie ein Kontrast zur restlichen farbigen Ausstellung. Die Menschen, die diesen Gesichtern zuzuordnen sind,

<sup>158</sup> Mikos 2015: 255

<sup>159</sup> Habermann 2013: 41

<sup>160</sup> „Als kanonisch gilt, was von mit entsprechender symbolischer Macht ausgestatteten Institution [...] definiert wird und nicht weiter hinterfragt werden muss [...]“ Marchart 2005: 39

<sup>161</sup> Marchart 2005: 38

<sup>162</sup> Muttenthaler 2016: 36

<sup>156</sup> Habermann 2013: 77

<sup>157</sup> vgl. Abb. 1

sind Bremer\*innen mit einem amerikanischen Migrationshintergrund, die einem Zeitungsaufwurf gefolgt waren, um sich für die Ausstellung fotografieren zu lassen.<sup>163</sup> Das Blickverhältnis hier ist, anders noch als auf der Brücke,<sup>164</sup> reziprok. Damit setzt die Ausstellung das ‚Eigene‘ über das ‚Bremische‘ und macht das ‚Eigene‘ wahrnehmbar als Ausdruck der eigenen kulturellen Identität. Dem gegenüber ist das restliche Amerika das ‚Andere‘. Schwarzweißfotografien reproduzieren, im Sinne des filmwissenschaftlichen Verständnisses von Richard Dyer, durch normative Techniken Hierarchien von Hautfarben. Durch den Gebrauch von Normen, „die ein weißes Subjekt voraussetzen, [...] [und] dazu dienen, das Subjekt sichtbar erscheinen zu lassen“,<sup>165</sup> privilegiert dies das weiße Subjekt. Metakommunikativ setzt das Museum weiße Heteronormativität als soziale Norm. Die Wahl des Museums sich für Schwarzweißfotografien zu entscheiden bewirkt, dass hier im Themenbereich *Einwanderung* ein Dualismus über Migration: ‚schwarz‘ und ‚weiß‘ ‚eigen‘ und ‚fremd‘ sowie ‚oben‘ und ‚unten‘.

Ich kann von meinem Standpunkt aus nicht den kompletten Rundgang überblicken. Rechts von mir befindet sich ein Raum hinter verglasten und getönten Scheiben mit der Aufschrift ‚Conrad Naber Center‘. In den Scheiben des Raumes spiegelt sich die Ausstellung der gegenüberliegenden Wand zum Lichthof wider. Ich schaue nach links. Hinter einer Säule steht ein weiterer blauer Quader mit aufgeklebten weißen Buchstaben, die das Wort Amerika bilden. Die Typografie ist einheitlich serifenlos und schlicht. Auf dem Quader, neben dem Einführungstext zur Ausstellung, ist eine genordete, farbige Karte des Kontinents abgedruckt. Säulen durchbrechen immer wieder meine Sicht. Geradeaus an der Wand vor mir steht ein weiterer Quader, der circa einen Meter bis unter die Decke reicht. Hinter Glas stehen ein Lama und weitere

kleinere präparierte Tiere in diesem Display. Nur der Hintergrund des Quaders ist blau, der Rest ist in Holzoptik gehalten. Der Farbton des Holzes ähnelt dem Grau und Beige des Steinbodens. Dieser wirkt alt und prunkvoll. Ein weiterer, circa 4x3x2 Meter großer blauer Quader erstreckt sich bündig an der rechten Wand. Davor angrenzend ist ein holzfarbiges und blaues kniehohes Beet, bepflanzt mit beleuchteten Kakteen. Weitere Inhalte des Displays kann ich von hier aus nicht sehen, da es nicht in meine Richtung geöffnet ist. Der Raum wirkt wie eine Mischung aus einer Momentaufnahme aus einem alten Westernfilm und, paradoxerweise, durch die Farbigkeit der Quader an die Sachlichkeit eines Lehrbuches. Die Atmosphäre ist verstaubt und leblos. Die ausgestopften Tiere sind zwar in einer Position des Laufens präpariert, aber tot. Auch die teilweise unechten Pflanzen entschlüsseln die Inszenierung als unecht. Zudem riecht es modrig, alt und nicht nach frischen Blumen oder Natur. Die Quader sind glatt und wirken steril. Sie muten unnatürlich an aufgrund ihrer Farbe und Form. Allerdings setzen sie farbliche Akzente, und es sind Exponate, mit und ohne Vitrinen, darauf platziert. Die Höhen und Breiten der Vitrinen variieren von lang und flach bis hoch und kurz. Dadurch wirkt die Präsentation nicht wie die einer klassischen Ausstellung, sondern eher wie in einem aufgeräumten, aber überfüllten Kaufhaus. Die Exponate bestehen aus einer Mischung aus Tierpräparaten, Pflanzen und Ethnografika. Die Tierpräparate erzeugen den Eindruck, als würde ich in der Natur stehen, obschon ich mich im Museum inmitten der Stadt befinde. Auch die großen Fotos definiere ich als Exponate. Da viele große Exponate im Eingangsbereich stehen, erkenne ich nicht auf Anhieb die Gliederungsprinzipien. In welchem Zusammenhang stehen die heterogenen Tierpräparate mit den Pflanzen? Ich erkenne keinen Entstehungs-, Verwendungs- oder Erwerbzusammenhang. Auch ein zeitlicher Zusammenhang erschließt sich mir nicht. Daraus leite ich eine Vielfalt von Themen in der *Amerika*-Ausstellung ab.

---

163 Ahrndt 2016: 13

164 vgl. Kapitel 3. 1. Weg zur Ausstellung

165 Dyer 1995: 157

Meine Entdeckungstour beginnt. Ich gehe um die erste, nächstliegende Ecke des Rundgangs und stehe im Bereich *Einwanderung*. Weiter hinten erkenne ich schon den Bereich *Religion*.

### 3. 3. Der Parcours

Die Ausstellung ist kreisförmig angelegt. Der architektonische Rahmen gibt den Rundgang der Ausstellung vor, die Laufrichtung ist rechts herum, also im Gegenuhrzeigersinn konzipiert. Eine vorgegebene Laufrichtung gibt den Besucher\*innen Sicherheit und nimmt ihnen aber zugleich die Neugier, andere Wege zu erkunden.<sup>166</sup> Der Bereich *Amerika* ist in vier Themengebiete, *Einwanderung*, *Religion*, *Politik* und *Gesellschaft* sowie *Welthandel*, gegliedert. Die Erzählung beginnt mit einem Event, dem Ereignis der ‚Einwanderung‘.<sup>167</sup> In diesem gleichnamigen Themenbereich werden die Ereignisse als Story in einer zeitlichen Reihenfolge erzählt. Die anderen drei Themenbereiche stehen in Bezug zum Event und können dadurch zusammengenommen als chronologische Story mit einer synthetischen Erzählung interpretiert werden.<sup>168</sup> Dieser Kausalzusammenhang der Ereignisse stellt den Plot der Ausstellungsnarration dar.<sup>169</sup> In dieser Etage kann ich aufgrund der Emporen ähnlichen Architektur durch Bögen auf die gegenüberliegenden Seiten der Galerien blicken und dort weitere Displays sehen. Die Galerie bietet somit einen Durchblick zu gegenüberliegenden Displays und in den Lichthof hinein. Durch das Vorausblicken auf weitere Displays weist die Story Prolepsen in ihrer Erzählung auf.<sup>170</sup>

---

166 Scholze 2004: 180  
167 Buschmann 2010: 154f  
168 Buschmann 2010: 158  
169 Buschmann 2010: 155  
170 Buschmann 2010: 156-158

Jeder der vier Themenbereiche hat einen Bereichstext, der die Besucher\*innen ins Thema einführt. Insgesamt gibt es 55 Displays, die sich sowohl auf die Themenbereiche beinahe gleichmäßig aufteilen als auch zu fast gleichen Teilen Nord- und Südamerika zugeordnet sind. Zudem gibt es ein Einführungsdisplay und eine Medienstation als Outro. Die Ausstellung beginnt mit dem Themenbereich *Einwanderung*. Diese initiiert die Ausstellung und soll die These, dass „[...] das Amerika des 21. Jahrhunderts – die Unterschiede zwischen Nord- und Lateinamerika in Politik, Wirtschaft und Kultur wie auch die prägende Kraft der Religion – nur vor dem Hintergrund der Einwanderungswellen seit 1492 [zu] verstehen [seien]“<sup>171</sup> belegen. Zudem sollen die Folgen der Invasion der „Millionen Menschen, [...] [die] auf der Suche nach Reichtum, Glück und Freiheit oder als Sklaven dorthin verschleppt [wurden]“<sup>172</sup> aufgezeigt werden. Die Entstehung der heutigen Formation der Kontinente durch Veränderungen in den letzten Milliarden Jahren führt die Narration, durch die Ausstellungstexte und Objektarrangements, ins Jahr 1482. Es folgt der Bereich zur spanischen *Besiedlung Südamerikas* und Darstellungen zu präkolumbischen Kulturen. Nicht nur Spanier\*innen und Portugieser\*innen sind in Südamerika gesiedelt, sondern auch Nordamerika wurde von Europäer\*innen erobert und kolonialisiert. Die ‚Einwanderung‘ der Europäer\*innen in Nord- und Südamerika verlief jeweils unterschiedlich; In Nordamerika wird die indigene Bevölkerung seit 1620 von ‚Siedler\*innen‘ verdrängt und vernichtet.<sup>173</sup> In Südamerika werden die Indigenen seit 1492 von Spaniern und Portugiesen okkupationistisch ihrer Ressourcen beraubt. Es ist problematisch, beide Invasionen zu vergleichen und die These der Ausstellung darauf aufzubauen.

---

171 Ahrndt 2016: 14  
172 vgl. Übersee-Museum 2016  
173 Demny 2001: 15f

In dem darauffolgenden Themenbereich *Religion* geht es um die Einflüsse des missionierenden Christentums auf den Glauben Indigener. Es wird versucht, die Wechselwirkung verschiedener Glaubenssysteme einander gegenüberzustellen. Auch die soziale Rolle der Kirche wird thematisiert. Das offizielle Verbot von Religionen bzw. Religionsausübung von Indigenen und Sklav\*innen wird in einer Medienstation angeschnitten. Dabei sind die Folgen der christlichen Missionierung und die Folgen der Sklaverei bis heute spürbar. Viele Glaubenssysteme von damals sind heute verschwunden.<sup>174</sup>

Der Abschnitt *Politik und Gesellschaft* beschäftigt sich mit Mythen wie dem ‚American Dream‘, aber auch mit der Rolle des Militärs und der Industrie. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Darstellung von Feiertagen. Zudem wird auf soziale Unterschiede in der Gesellschaft aufmerksam gemacht. In diesem Bereich wird Nordamerika verstärkt durch die USA repräsentiert. Dadurch wird der Eindruck geweckt, als seien die USA die Norm für Waffen, Technologie, Mobilität und als seien sie die Militärmacht schlechthin. Dieser Eindruck wird durch die Gegenüberstellung Südamerikas im Blick auf seinen Handel mit Obst und Gemüse und die Märkte als sozialem Treffpunkt verstärkt. Dadurch wird Südamerika marginalisiert und im Vergleich zu Nordamerika als rückständig markiert.<sup>175</sup>

Die Außenpolitik der USA und die frühneuzeitliche Globalisierung sind im abschließenden Themenbereich *Welthandel* zu sehen. Der Abbau und Export von Rohstoffen und internationale Handelsbeziehungen bilden die Grundlage dieses Bereiches. Südamerika wird durch den Kaffeeanbau repräsentiert. Dabei werden in mehreren Displays Verbindungen zur Bremer Kaffeewirtschaft hergestellt. Die Ausstellung endet thematisch im Amazonasgebiet. Dort werden Ethnien, die im Amazonasgebiet leben, von Displays mit den Titeln Jäger und Gejagte und Regenwaldapotheke repräsentiert. Bei dieser exoti-

sierenden Ausstellungsstrategie wird das Besondere dieser Ethnien betont, also die Differenz zur anderen heteronormativen Kultur, ungeachtet der Tatsache, dass dies dem Großteil der Menschen nicht entspricht.<sup>176</sup>

Die Ästhetik der Ausstellung wird von dem Ausstellungsmobiliar dominiert. Die bunte Podest-Landschaft wirkt wie ein Fremdkörper in diesem alten Gebäude, in dem hauptsächlich die prunkvollen Räume und Etagen des Museums für die Dauerausstellungen genutzt werden. Die Quader stehen sowohl an den Wänden der Galerie als auch vereinzelt in der Mitte des Raumes, was die Besucher\*innen, wollen sie nicht darüber stolpern, zum Ausweichen zwingt. Auch die Ausrichtung der Texte und Exponate ist so konzipiert, dass Besucher\*innen die Displays umgehen müssen. Der eigentlich weitläufige Rundgang wird von ihnen markiert und ist wie ein Parcours mit eng gestellten Hindernissen bestückt. Die Wände und Böden sind überall dort, wo nicht Quader mit Vitrinen stehen, leer. Auch die weiße Decke ist, bis auf die Lampen, eine formlose, leere Fläche. Altmodisch, fremdartig, künstlich und minderwertig sind meine damit verknüpften Konnotationen. Diese Form der Anordnung ruft keine Denotation mit einer klassischen, nach westlicher Konvention musealen Präsentation hervor. Es erinnert eher an einen Erlebnisspielplatz oder eine Warenpräsentation. Dieser Aspekt mindert die empfundene (wissenschaftliche) Wertigkeit der Ausstellung im Ganzen.

Das dominante Design der Ausstellungsmöbel suggeriert durch die Einheitlichkeit der Quader eine sachliche Ausstellung. Der ganze Rundgang lässt die *Amerika*-Ausstellung als Einheit wirken. Auch das Design der Abschnitte *Ozeanien*, *Asien* und *Erleben, was die Welt bewegt* wirkt, ebenso wie des Bereichs *Amerika*, durch die farbigen Quader sehr einheitlich. Ausschließlich *Afrika* hat ein anderes Design. Diese Einheitlichkeit und die Primärfarben der Quader nehmen eine mystische und geheimnisvolle Inszenierung, sondern

174 Demny 2001: 91  
175 Rogoff 1993: 258f

176 Karp 1991: 374f

erscheinen sachlich. Die Exponate wirken wie didaktische Lernobjekte, vergleichbar mit Präsentationen in naturwissenschaftlichen Museen. Im Vergleich zu anderen ethnologischen Dauerausstellungen ist diese Präsentation kalt und sauber. Auch das Tageslicht der Glasdecke nimmt der Atmosphäre jegliche mystische Stimmung. Es ist hell und aufgeräumt. Das Fernhalten von Unordnung – also eine Sortierung – hat aus Mary Douglas anthropologischer Sicht zum Ziel, geschmackvoll und ästhetisch zu wirken.<sup>177</sup> Sie sieht es als eine ‚Vereinheitlichung von Erfahrung‘. Damit meint Douglas symbolische Klassifikationssysteme zur Differenzierung zwischen sauber und schmutzig: Sauberkeit steht für Ordnung.<sup>178</sup> Schmutz entsteht nach ihrem konstruktivistischen Ansatz als das Unbrauchbare beim systematischen Ordnen und Klassifizieren von Sachen.<sup>179</sup> Jede\*r schafft ihre oder seine Ordnung subjektiv durch Aufräumen. Die Reinigung ist das Fernhalten von allem, was bedrohlich und gefährlich wirkt.

Im Gegensatz zur bewegten Welt außerhalb des Museums wirkt diese schematische Ausstellung wie stillgestellt. Das äußere Chaos wird drinnen zu einem festen Ort einer stabilen Welt in ihrer Ordnung.<sup>180</sup> Differenz kann die kulturelle Ordnung instabil werden lassen. Die Ordnung ist nach Stuart Hall durch Hybride gestört und wird durch diese ‚verunreinigt‘.<sup>181</sup> Symbolische Grenzen markieren ‚Andere‘ und separieren ‚unreine‘ Differenz von der ‚eigenen‘ Kultur, um diese zu reinigen.<sup>182</sup>

Mein zweiter Blick in die Ausstellung zeigt mir diese Differenz. Auch wenn ihr Design insgesamt einheitlich wirkt, gibt es Trennungen auf Textebene und durch die Objektarrangements. Mein zweiter, detaillierterer Blick

zeigt auch eine Trennung durch Farbigkeit. Die unterschiedlichen Farbnuancen, die Amerika in Nord- und Südamerika trennen werden erst bei genauer Betrachtung sichtbar. Jetzt bewirkt auch die Farbigkeit des Designs eine Unterscheidung der Kulturen und Menschen auf dem Kontinent.

Vom Lichthof fällt Tageslicht in die Ausstellung. Ansonsten gibt es keine Fenster, die Licht hereinlassen. Das einfallende Licht wirkt natürlich und gibt dem großen Gebäude im Innern eine natürliche Helligkeit. Diese Natürlichkeit unterstützt die Atmosphäre einer ‚Prärie des Wilden Westens‘. Displays und Exponate werden zusätzlich von Lampen angestrahlt. Diese Beleuchtung betont die Exponate und lenkt die Aufmerksamkeit auf sie. Diese Inszenierung lässt die Exponate mit einer Wertigkeit konnotieren. Auf der metakommunikativen Ebene richtet das Museum durch die Lampen die Aufmerksamkeit der Besucher\*innen auf die Exponate und schreibt ihnen dadurch eine besondere Bedeutung zu. Einige Exponate sind zudem in Vitrinen untergebracht. Andere wiederum, wie die Großobjekte und Repliken, stehen frei. Diesen Objekten wird dadurch weniger Schutzwürdigkeit zugeschrieben als denjenigen in den Schaukästen.

Inhaltlich setzten sich einige Displays interdisziplinär aus mehreren Wissenschaften, aus den drei Sparten des Museums: Naturkunde, Ethnologie und Handelskunde, zusammen; die Exponate sind Ethnografika und Pflanzen. Hauptsächlich im vierten Themenbereich *Welthandel* gelingt die Verknüpfung aller drei Wissenschaften durch handelskundliche Thematiken. Die Displays verfügen über mehrere Zugänge. Dadurch kann jede\*r Besucher\*in einen individuellen Zugang finden. Zum Beispiel gibt es Texte, Diagramme, Karten, Medienstationen, große und kleine Exponate, Repliken, Fotowände oder Hands-Ons. Die Paratexte, wie etwa die Zitate, Illustrationen und Diagramme, nehmen Einfluss auf die Leseart der informativen Texte.<sup>183</sup> Das Ziel der Ausstellung ist die Darstellung des Doppelkontinents Amerika in der Ge-

---

177 Douglas 1998: 80  
178 ebd.  
179 ebd.  
180 Douglas 1998: 81  
181 Hall 2004: 119  
182 Hall 2004: 120

183 Buschmann 2010: 166

genwart.<sup>184</sup> Allerdings ist die Ausstellung durch die abgebildeten Karten und die geografische Distinktion eurozentrisch geprägt.<sup>185</sup>

Die Textebenen untergliedern sich in Bereichstexte für die vier Themenblöcke. Es gibt zudem einen allgemeinen Einführungstext zu *Amerika*. Jeder Themenblock wird über einen Bereichstext initiiert, und jedes Display verfügt über einen kurzen Thementext. Mit Hilfe von Zitaten wird versucht, eine Multiperspektive zu erzeugen. Diese sind zudem ins Deutsche übersetzt. Die Exponate verfügen über minimale Objektinformationen, darunter Benennung des Herkunftsorts, der Sammlung und der Datierung. Die Medienstationen stellen ergänzend Interviews zu den vier Themenblöcken zur Verfügung oder spielen Videos zur Erläuterung der Exponate ab. Die Sprecher\*innenpositionen, die in der Ausstellung auszumachen sind, sind ethnozentrisch und wirken feminisierend. Dies geht beispielsweise aus der Tatsache hervor, dass in den Ausstellungstexten Wörter wie ‚Einwanderung‘ und ‚Besiedlung‘ anstatt Invasion oder auch ‚Lateinamerika‘ anstatt Südamerika<sup>186</sup> verwendet werden.<sup>187</sup> Es wird offensichtlich kein Wert auf einen gendergerechten und antirassistischen Sprachgebrauch gelegt. Es dominiert die männliche Form. Indigene Nordamerikas werden als ‚indianisch‘, Schwarze<sup>188</sup> als ‚afroamerikanisch‘ betitelt. Die Ausstellungstexte sind auf Deutsch und Englisch, obwohl in Amerika, in jedem seiner Länder, am häufigsten spanisch gesprochen wird. Damit produziert diese Kanonisierung Ausgeschlossene, da Unwissenheit in der Sprache zum Ausschluss führt.<sup>189</sup> Die sogenannte *Amerika-Ausstellung*

184 vgl. Thiemeyer 2010: 87f

185 Mohanty 2003: 505

186 Das Pendant zu Lateinamerika ist Angloamerika und nicht Nordamerika.

187 Muttenthaler, Wonisch 2006: 156

188 Die selbstbestimmte Bezeichnung ist Schwarze\*r oder und People of Color. ‚Afroamerikanisch‘ ist ein kolonialistischer Begriff und negativ konnotiert. Schwarze\*r ist eine Selbstbezeichnung und beschreibt eine von Rassismus betroffene gesellschaftliche Position. Dabei handelt es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster und um keine reale ‚Eigenschaft‘, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist.

189 Marchart 2005: 40

kann also von nicht-angloamerikanischen Amerikaner\*innen bzw. von allen, die weder deutsch- noch englischsprachig sind, nicht gelesen werden.<sup>190</sup> Vielleicht war das auch nicht das Ziel der Kurator\*innen; dass die Adressat\*innen der Ausstellung das Hauptpublikum des Museums darstellen, und dieses überwiegend Bremer\*innen und Tourist\*innen sind, mag der Grund dafür sein, dass die Texte nur in Deutsch und Englisch verfasst sind.

Im Eingangsbereich verfügt die Ausstellung über eine Tafel mit Nennung der Partner\*innen und Sponsoren, jedoch werden die Kurator\*innen in der Ausstellung selbst nicht genannt. Alle Texte sind ohne Nachweis der Autor\*innenschaft. Das Übersee-Museum bezieht daher keine reflexive oder kritische Stellung zu hegemonialen Machtstrukturen, zu seiner institutionellen Definitionsmacht oder zum Naturalisierungseffekt der Kanonisierung.<sup>191</sup> Es wird keine Reflexion zur Positionierung der eigenen Institution sichtbar.

190 vgl. Thiemeyer 2010: 87

191 Marchart 2005: 38f

#### 4. Postkolonialismus in der Ausstellung *Amerika*

Der Ausstellungsraum der *Amerika*-Ausstellung ist charakterisiert durch hohe Decken und Steinfußboden. Der Raum macht einen robusten, kalten und naturhaften Eindruck. Die Wände sind in einem Weißton gestrichen. Die Architektur wirkt mächtig und gesetzt. Auch das Ausstellungsdesign hat eine dominante Wirkung.<sup>192</sup> Diese Machtposition der Institution im Sinne einer vorausgehenden Setzung wird von Besucher\*innen oftmals nicht hinterfragt.<sup>193</sup> Dadurch gestaltet sich ein Diskurs innerhalb der Ausstellung als schwierig, da alles als ‚objektiv‘ von Besucher\*innen gelesen wird, aber die Ausstellungsmacher\*innen ihre Subjektivität natürlich mit einbringen. Der Ausstellungsraum *Amerika* verändert sich am Anfang des letzten Themenbereichs *Welthandel* in auffälliger Weise: Der Steinfußboden weicht Holzdielen. Diese machen einen edlen und gediegenen Eindruck. Die Raumatmosphäre ändert sich hier zudem, da die Vitrinen jetzt höher sind als zuvor in den anderen Bereichen, wo eher ein Gefühl von Weite geschaffen worden ist. Auch die Farbigkeit ist durch das Lila dunkler als in der restlichen Ausstellung und verändert dadurch die Atmosphäre, obwohl der Lichteinfall vom Lichthof unverändert bleibt. Eine derart mystisch anmutende Atmosphäre wird dann problematisch, wenn damit ‚andere‘ Kulturen repräsentiert werden sollen. Die Atmosphäre trägt darüber hinaus zur unreflektierten Verobjektivierung einer subjektiven (eurozentrischen) Sichtweise bei. Besonders beim Ausstellen von Ethnografika spielen implizite Machtstrukturen und Atmosphärisches zusammen: Eine mystifizierende Stimmung wirkt anders und lässt sich weniger explizit reflektieren als eine sachliche Präsentation und Darlegung.

192 vgl. Kapitel 3. 3. Der Parcours  
193 Sternfeld 2005: 17

Ethnologische Dauerausstellungen haben das Potenzial, sich mit gesellschaftlich relevanten Themen wie Repräsentation, Globalisierung und Migration zu beschäftigen.<sup>194</sup> Die *Amerika*-Ausstellung beginnt mit dem gegenwärtig kontroversen gesellschaftspolitischen Diskurs zu Migration. Durch die Schwarzweißfotografien<sup>195</sup> unter der Decke, die den Anfang der Ausstellung bilden, wird eine polarisierende Situation sichtbar.<sup>196</sup> Auch die Ausgangsthese der Ausstellung, das heutige Amerika sei nur unter dem Gesichtspunkt der Migration des 15. Jahrhunderts zu verstehen, eröffnet die Migrationsdebatte. Das ist problematisch, da diese europäische Migrationsgeschichte die Kolonialisierungsgeschichte der Indigenen Amerikas beinhaltet.<sup>197</sup>

Die Kolonisierung Amerikas vom 15. bis zum 19. Jahrhundert führte zu Massenversklavungen, um den Doppelkontinent mit Arbeitskräften auszustatten. Viele kamen, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, als unfreiwillige Arbeitskräfte über den Seeweg nach Amerika.<sup>198</sup> Es waren Gefangene oder Auswanderer\*innen, die die Kosten ihrer Schifffahrt abarbeiten mussten.<sup>199</sup> Die britischen, niederländischen, französischen und spanischen Kolonien verteilten sich über die heutigen USA, Brasilien und die Karibik. Bis heute ist Amerika durch seine Eroberungsgeschichte von Rassismus betroffen: Die indigene Bevölkerung und die aus der transatlantischen Sklaverei hervorgehende Bevölkerungsgruppe wurden zu Opfern des weißen Imperiums der europäischen Frühen Neuzeit. Diese tief verwurzelten kolonialen (Denk-)Strukturen sind in der *Amerika*-Ausstellung metakommunikativ gegenwärtig. Es treffen Identität und Alterität aufeinander. Im Museum, in der *Amerika*-Ausstellung, ist das ‚Fremde‘ allgegenwärtig, „[...] weil in ihm Dinge aus räumlich

194 Modest 2012: 81  
195 Anhang: Abb. 6  
196 Wonisch 2012: 9  
197 Baur 2009: 342  
198 Habermann 2013: 28  
199 ebd.

und zeitlich entfernten Welten gesammelt, aufbewahrt und dem Augensinn dargeboten werden“.<sup>200</sup>

Dabei dient der Einstieg über die Migration metakommunikativ als differenzierende und diversifizierende Setzung; die Gesellschaft wirkt heterogen. Gleichwohl werden Folgen und Probleme von Migrationsgesellschaften eher verschleiert als aufgewiesen.<sup>201</sup> Denn auch das Museum als Ort der Konfrontation des ‚Fremden‘ mit dem ‚Eigenen‘ maskiert: Die Perspektive ethnologischer Museen ist eurozentrisch, da das Kurator\*innen-Team meist nicht aus den Herkunftsländern der Exponate kommt. Die Exponate werden zumeist im Kontext eines ‚westlichen‘ Werte- und Wissenschaftsverständnisses erforscht, kategorisiert und ausgestellt.<sup>202</sup> Das Übersee-Museum ist durch seine ethnologische und handelskundliche Ausrichtung von kolonialen Spuren in seinen Sammlungen betroffen. Aus postkolonialer Perspektive müsste die Verbindung von Wissen und Macht, also die Subjektposition des Forschenden reflektiert und aufgezeigt werden. Die Geschichtserzählung könnte anhand der Exponate global erzählt werden. Das folgende Kapitel analysiert anhand einiger Display-Ausschnitte und -Details die Mechanismen und Ausstellungsstrategien aus postkolonialer Perspektive.

#### 4. 1. Hybridität versus Othering

‚Othering‘ bedeutet auf Deutsch ‚andersartig Machung‘ oder auch ‚Veränderung‘.<sup>203</sup> Darunter zu verstehen ist die Abgrenzung des ‚Eigenen‘ gegenüber einem ‚Anderen‘. Das Konzept des Othering bezeichnet das Konstrukt des Selbst als Distanzierung von ‚Anderen‘. Edward Said untersuchte 1978 in

seiner Studie ‚Orientalism‘<sup>204</sup> Othering-Prozesse und begründete damit die Postkoloniale Theorie. Gayatri Chakravorty Spivak erweitert 1985 das Konzept des Othering in ihrem Essay ‚The Rani of Sirmur‘<sup>205</sup> systematisch. Spivak versteht unter Othering Prozesse, bei denen ‚Andere‘ durch die Betonung von Unterschieden zum ‚Eigenen‘ zweiteilig distanziert werden. Stuart Hall nimmt in seinem diskursanalytischen Ansatz an, dass sich das ‚Eigene‘ über die Abgrenzung zum ‚Anderen‘ konstruiert.<sup>206</sup> Durch die Markierung ‚Anderer‘ als ‚fremd‘ wird, im Sinne des Konzeptes des Othering, das Selbst definiert.<sup>207</sup> Diese Differenzierung kann auf ethnischen, religiösen, sozialen und nationalen oder Geschlechtsmerkmalen beruhen. In Othering-Prozessen wird die Diskriminierung marginalisierter Menschen zur Ausbildung der eigenen Identität genutzt. Durch den Vergleich mit – derart in Othering-Prozessen konstruierten – ‚Anderen‘ manifestiert sich Fremdenhass, da ein Überlegenheitsgefühl Angst vor kulturellen hybriden ‚Mischungen‘ auslösen kann.

32

Hybride kulturelle Identitäten entstehen, als Resultat von Migrationsprozessen, durch simultane Handlungen von Subjekten in unterschiedlichen kulturellen Systemen. Die dabei neu entstehenden kulturellen Artikulationen und Sozialitäten bezeichnet Homi K. Bhabha als Hybriditäten, den Vorgang der Angleichung nennt der Autor Mimikry. Er definiert Identität und Subjektivität als ein in Macht- und Autoritätsverhältnissen eingebundenes Konstrukt.<sup>208</sup> Dabei verweist Bhabha auf den von ihm sogenannten ‚Dritten Raum‘<sup>209</sup> als Zwischenraum, an dem Polaritäten verschoben und so hybride Identitäten

200 Korff 1997: 147

201 Wonisch 2012: 15

202 Modest 2012: 83

203 Reuter 2011: 24

204 vgl. Said 1978

205 vgl. Spivak 1985

206 Hall 1999: 93

207 ebd.

208 Bhabha 2012: 62

209 Bhabha 2012: 9 auch „Third Space“ benannt

herstellbar werden, und fasst dies mit dem Bild eines Treppenhauses zusammen:

„Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß [sic] symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindert, daß [sic] sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen.“<sup>210</sup>

Dabei deutet Bhabah das Identitätskonzept im Sinne selbst produzierter, individueller Konstruktionen einer identitätsstiftenden Kohärenz, aufbauend auf Halls Verständnis von Identität:

„In diesem Sinne ist Identität immer eine strukturierte Repräsentation, die ihr Positives nur mit dem engen Auge des Negativen wahrnimmt. Sie muss durch das Nadelöhr des Anderen gehen, bevor sie sich selbst konstruieren kann.“<sup>211</sup>

Sowohl Bhabhas als auch Halls Konzept der kulturellen Hybridität leitet sich aus Erkenntnissen aus literaturwissenschaftlichen Vergleichen ab. Das Verständnis von Hybridität ist aus postkolonialer Sicht mit rassistischen Exotisierungs- und Verunreinigungsängsten verbunden. Bhabhas Erklärung im postkolonialen Kontext erläutert transnationale Kulturformen, welche durch Kulturkontakte zwischen Diaspora und vorhandener hegemo-

nialer Bevölkerung entstanden sind.<sup>212</sup> Der Begriff ‚Diaspora‘ bezeichnet konfessionelle oder nationale Minderheiten, die, aufgrund des Verlassens ihrer Heimat und dadurch in der Fremde, auf der ganzen Welt verstreut leben. Hall definiert sein Verständnis von Diaspora, in Bezug auf Amerika, wie folgt:

„Die Gegenwart der ›Neuen Welt‹ – Amerika, *Terra Incognita* – ist daher selbst der Beginn der Diaspora, der Verschiedenheit, der Vermischung und der Differenz. [...] Das Verständnis der Diaspora-Erfahrung, um das es mir geht, wird nicht von Essenz oder Reinheit bestimmt, sondern von der Anerkennung notwendiger Heterogenität und Verschiedenheit; von einem Konzept von ›Identität‹, das mit und von – nicht trotz – der Differenz lebt, das durch *Hybridbildung* lebendig ist.“<sup>213</sup>

Für die vorliegende Ausstellungsanalyse bedeutet dies, dass die indigene Kultur in Abgrenzung zu der US-amerikanischen Kultur konstruiert und ausgestellt wird und als Konstrukt des ‚Anderen‘ dient. Baur formuliert dies, für Museen allgemein, wie folgt:

„Soziale, kulturelle, politische oder historische Phänomene werden im Museum nicht abgebildet, sondern rekonstruiert und kulturell kodiert.“<sup>214</sup>

Der orangene *Thanksgiving*-Tisch steht am Anfang des Themenbereiches *Politik und Gesellschaft* mittig zwischen dem Display *Der 4. Juli* und dem zweiseitigen Doppeldisplay *Waffen* sowie *Mobilität* (Abb. 3). Die helle orangene Farbe, im Vergleich zu dem dunkleren Rot, ordnet das Display Nordamerika zu. Das Thema ist der amerikanische Feiertag Thanksgiving, der in den USA

210 Bhabha 2000: 5

211 Hall 2012 [1994]: 45

212 Bhabha 2000: 320

213 Hall 2012 [1994]: 40f

214 Baur 2009: 27

besonders festlich gefeiert wird. Es ist heute ein Familienfest zum Gedenken an die ersten europäischen Siedler\*innen Nordamerikas. Die Schattenseiten der Besiedlung eines schon bewohnten Kontinents lassen den Gründungsmythos relativ unberührt und scheinen seiner feierlichen Begehung keinen Abbruch zu tun.

Das *Thanksgiving*-Display hebt die Darstellung des Thanksgiving-Festes als identitätsstiftend für die heutigen USA, durch Othering-Prozesse gegenüber der indigenen Bevölkerung, hervor. Der Inhalt ist auf die USA fokussiert. Die eine Seite des Tisches stellt eine Perspektive des Gründungsmythos dar. Ein Bild der Mayflower und ein dazugehöriges Modell, eingelassen in die Tischplatte, erzählen von der Überfahrt von England nach Amerika. Eine Karte, auf der Plymouth eingezeichnet ist, und ein Modell der ersten Siedlung als das dazugehörige Exponat, skizzieren die Besiedlung. Dann folgt ein Faksimile des Mayflower-Vertrags als Exponat mit einem passenden Bild der ‚Unterzeichnung des Mayflower-Vertrags 1620‘. Der Vertrag ist eine Replik, die Modelle wurden extra hierfür von einem Atelier in Bremen angefertigt. Die gegenüberliegende Seite soll eine andere Perspektive aufzeigen. Die Exponate dort sind ein T-Shirt, eine Barbie-Puppe und Dessous sowie Uniformanhänger der Pfadfinder. Zwischen den Exponaten finden sich Bilder mit kurzen Texten zum ‚ersten Thanksgiving‘, ein Bild eines Kupferstichs von Pocahontas und ein Bild von einer Obdachlosenunterkunft. Letzteres passt inhaltlich zu den Uniformanhängern der Pfadfinder. Das Bild von Pocahontas gehört zur Barbie-Puppe und zu den Dessous. Das ‚erste Thanksgiving‘ lässt sich mit dem T-Shirt in Verbindung bringen. Die Auswahl der Exponate wurde nach inhaltlichen Kriterien getroffen, um die Gründungslegende abzubilden. Zudem haben alle Exponate einen verhältnismäßig langen Objekttext, der auf den Tisch gedruckt ist. Der Text wirkt durch die weißen Buchstaben schlicht, dezent und inhaltlich sachlich sowie aufklärend.



Abb. 3: Thanksgiving-Display

Der Objekttext zu den Uniformanhängern der Pfadfinder glorifiziert die US-Bürger\*innen, indem er diese als „hochentwickelte“ Wohltäter\*innen präsentiert. Die ersten Siedler\*innen werden im Displaykontext nicht als Ursprung der Invasion dargestellt, sondern als Geflüchtete, die das Land der Indigenen nicht in Anspruch genommen hätten. Die Indigenen werden als das ‚Andere‘ funktionalisiert, indem diese kontrastiv als kulturlos dargestellt werden. Die englische ‚Entdeckungsreise‘ endete mit Siedlungskolonien an der Ostküste der heutigen USA, in denen die Siedler\*innen sich das Land aneigneten. Dies hatte die fast vollständige Vernichtung der indigenen Bevölkerung zur Folge.<sup>215</sup> Das 1620 von 41 englischen männlichen Passagieren der Mayflower unterzeichnete Dokument ‚Mayflower Compact‘ dient als Gründungsdokument.<sup>216</sup> Den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zwischen den amerikanischen Kolonien und Großbritannien beendete der Frieden von Paris erst 1783. Eine Nation war gegründet.<sup>217</sup> Menschen aber, die schon seit 40.000 v. Chr. Amerika bewohnten, werden dabei außer Acht gelassen.

Hierarchische Gesellschaften beziehen sich auf Ereignisse in der Vergangenheit.<sup>218</sup> Diese Bezugspunkte legitimieren die Vergangenheit und verbinden sich zu gesellschaftlichen ‚Rechtfertigungsgeschichten‘.<sup>219</sup> Die so hergestellte Genealogie der USA ist von Relevanz für die soziale Ordnung und für das Konstrukt des ‚Eigenen‘.<sup>220</sup> Die epistemische und moralische Ordnung wird mit Hilfe des Gründungsmythos aufrechterhalten. Die Methode der Genealogie untersucht die Gewordenheiten von Praktiken, die als ‚wahr‘ anerkannt und in der Gegenwart zur Machtausübung benutzt werden, mit dem Ziel einer Rekonstruktion historischer Machtverhältnisse und Spannungsfel-

---

215 Demny 2001: 16  
216 ebd.  
217 Demny 2001: 40  
218 Douglas 1991: 131  
219 ebd.  
220 Douglas 1991: 117

der.<sup>221</sup> Dieses kritische Verständnis von Genealogie, im Sinne Foucaults, ist in dem Display als Reflexion nicht zu finden: Es gibt keinen Hinweis darauf, dass eine normative Hegemonie marginalisierte Indigene unterminiert. Die Schattenseiten der Besiedlung eines bewohnten Kontinentes lassen den Gründungsmythos nicht weniger feierlich erscheinen. Positiv nehme ich wahr, dass eine Gegenerzählung zum Gründungsmythos in der Gegenüberstellung der Exponate und Texte sichtbar wird, auch wenn ich die Gegenüberstellung dieser beiden als fragwürdig wahrnehme.

Über das *Thanksgiving*-Display wird die indigene Kultur vor dem ersten Kontakt mit Europäer\*innen ab dem 16. Jahrhundert durch Othering-Prozesse konstruiert. Indigene werden als ‚fremd‘ markiert und zur Abgrenzung des ‚Eigenen‘ benutzt. Beide Konstrukte dienen der Identitätsvergewisserung. Die Inszenierungen der hier herangezogenen Displays erzeugt kein Bild hybrider Kulturen, sondern stellt Kulturen zu Gunsten der dominanten ‚westlichen‘ Kultur, aus. Durch hierarchische Perspektiven reproduziert und affirmiert das Museum kolonialgeprägte Machtstrukturen.

#### 4. 2. Assimilation und Exotisierung

Die ‚Zivilisierungsmissionen‘ des Kolonialismus funktionierten u. a. durch (Zwangs-)Assimilation der Kolonialiserten an ‚westliche‘ Werte, Kultur und Sprachen. Diese wurden, in einem bestimmten Maß, den ‚Kolonialiserten‘ anezogen mit dem Ziel, Zivilisierung und Aufklärung in den Kolonien durchzusetzen. Auch beim Ausstellen ‚fremder‘ Kulturen findet sich ein ähnlicher Mechanismus wieder. Der Kunstexperte Ivan Karp definiert assimilierende und exotisierende Ausstellungsstrategien wie folgt:

---

221 Foucault 2007: 61

„The politics of producing the image of the ‚other‘ requires a poetics not just of difference but also of similarity. [...] Similarity can be used to assert that the people of other cultures are no different in principle than the producer of the image, or that the differences that appear so great are only surface manifestations of underlying similarities. An exhibiting strategy in which difference predominates I call exoticizing, and one that highlights similarities I call assimilating. [...] Exoticizing often works by inverting the familiar, showing how a well-known practice takes an inverted form among other peoples. [...] Assimilating is a more subtle exhibiting strategy. [...] Objects are defined as the products of individuals who accidentally derive their works from a limited stock of available forms. The result is assimilating because cultural and historical differences are obliterated from exhibiting record.“<sup>222</sup>

Nach Karp wirkt die assimilierende Ausstellungsstrategie homogenisierend, da Ähnlichkeiten in den kulturellen Ausdrucksformen herausgearbeitet und präsentiert werden. Kulturelle Homogenisierung geht von der Annahme aus, dass Objekte einer Ethnie statisch und in sich geschlossen sind. Die Theorie der kulturellen Aneignung befasst sich mit Dingen (oder Phänomenen), die von einer Kultur herkommend in eine andere Kultur Eingang finden. Diese neue ‚hybride‘ Kultur belegt dann die Dinge mit neuen Bedeutungen. Zum Beispiel werden dabei Ethnografika ggf. als ‚Kunst‘ ausgestellt. Diese Strategie des Ausstellens funktioniert durch eine Entkontextualisierung und durch eine Reduktion auf das Formale der Objekte, um die Exponate einander gleichstellen zu können. Dadurch transformieren ‚westliche‘ Museen materielle Objekte ‚anderer‘ Kulturen zu neuen Bedeutungsträgern.

Exotisierende Ausstellungsstrategien funktionieren, indem das Vertraute umgekehrt wird und das ‚eigene‘ Bekannte vom (ganz) ‚Anderen‘ invertiert wird.

Der ‚europäische‘ Blick auf das faszinierende ‚Fremde‘ lässt sich mit Saids Konzept der exotischen Zuschreibungen analysieren.<sup>223</sup> Er versteht Exotisierung im Zusammenhang der Selbstvergewisserung einer hegemonialen Kultur. Die hier gängigen Zuschreibungen zum Selbst und zu ‚Anderen‘ dienen der Distinktion. Dem Konstrukt des ‚Fremden‘ wird eine Andersartigkeit im Bezug zu eigenen Normen zugeschrieben.<sup>224</sup> Exotisierende Strategien betonen das Besondere, das, was sich von anderen Kulturen unterscheidet. Das birgt die Gefahr des Ethnizismus. Das bedeutet, dass bei dem Versuch, die Besonderheiten einer Kultur auszustellen, Kultur, die nicht mehr gelebt wird, künstlich aufrechterhalten und gleichsam ‚eingefroren‘ werden kann, und somit zugleich als ‚Folklore‘ abgewertet wird. Die traditionellen Lebensweisen stehen dann im Fokus, unabhängig davon, ob sie ein noch immer gültiges Abbild der Menschen sind oder nicht.<sup>225</sup> Umgekehrt kann es aber auch vorkommen, dass das ‚Andere‘ durch eine Angleichung normiert wird. Das ist ebenso problematisch, da auch dieser ‚positive‘ Rassismus auf rassistischen Einstellungen basiert und ein zweiteiliges Bild von marginalisierten Menschen konstruiert. Das Vokabular der Ausstellungstexte kann diese assimilierenden und exotisierenden Strategien zusätzlich noch unterstützen.

36

222 Karp 1991: 374-376 Hervorhebung im Original

223 vgl. Said 1978

224 vgl. Spivak 1988

225 Karp 1991: 374f



Abb. 4: Zucker und Sklaverei-Display

„Die Annahme, Sprache sei einfach eine simple Beschreibungsformel, verliert im Licht des geografischen und historischen Kontextes ihrer Produktions- und Reproduktionsbedingungen den Anschein der Objektivität. Ihre Wirkungsmächtigkeit in der Produktion von Wirklichkeit setzt ein asymmetrisches Verhältnis fort, das koloniale Bedingungen hervorruft, die eigentlich historisch und politisch obsolet scheinen. [...] Sprache, so die postkolonialen TheoretikerInnen, stellt ein Repräsentationssystem dar, auf deren Grundlage Räume der Performativität und Akte der Intelligibilität initiiert und fundiert werden. Die Frage danach, wer spricht, was gesehen und wie etwas gesagt wird, berühren daher nicht

nur die Ebene der Darstellung im Sinne der Sichtbarmachung, sondern auch die des Sprechens und des Gehörtwerdens.“<sup>226</sup>

Nicht nur die Texte, sondern auch die Objektanordnungen sprechen, im Sinne Korffs, mit den Rezipient\*innen.<sup>227</sup>

„Die Inszenierung ist nichts anderes als die Pointierung und Markierung einer Wahrnehmungsorganisation, die sich aus der Installation der Dinge im Raum, aus dem Zusammenfügen von Objekten zu bildhaften Ensembles ergibt. Die Inszenierung ist die ästhetisch bewußte [sic] Rahmung (im Goffmanschen und Halbwachs'schen Sinn), Rahmung als Organisation der Anschauung, mit dem Ziel, die Leseart der Objekte zu befördern, metonymisch, synekdotisch, ironisch [...]“<sup>228</sup>

Das Display Zucker und Sklaverei befindet sich am Ende des ersten Themenbereichs der Ausstellung, *Einwanderung*, und mit Nähe zum nächsten Themenbereich *Religion* (Abb. 4). Das Dunkelblau verortete es in Südamerika. Ausgehend vom Großobjekt, der hölzernen Drei-Walzen-Zuckerrohrmühle, wird mit weiteren Exponaten Zuckerproduktion vom Anbau des Zuckerrohres bis zum fertigen Zuckerhut, über die Ernte sowie die Gewinnung der Melasse, dargestellt. Die Zuckerrohrmühle steht zentral auf dem Quader. Links ist sie von Zuckerrohrpflanzen und rechts von Louisianamoos und einer historischen Schwarzweißfotografie flankiert. Die Schwarzweißfotografie von 1900 zeigt Menschen bei der Zuckerrohrernte in Mexiko. Ein abgedrucktes Bild der Zuckerrohrmühle zeigt diese in ihrer vormusealen Funktion im 17. Jahrhundert auf Jamaika. Neben Zuckerproduktion behandelt das Display

226 Gutiérrez Rodríguez 2003: 18  
 227 Schulze 2017: 206-210  
 228 Korff 2000: 172f

die transatlantische Sklaverei der Frühen Neuzeit, welche u. a. durch den Mangel an billigen Arbeitskräften bedingt war. Zeitungsanzeigen und Wertgutachten demonstrieren und kontextualisieren den damaligen dominanten weißen Blick auf Sklav\*innen. Aus den Objekttexten geht hervor, dass Sklav\*innen auf den Plantagen vergleichbar mit Dingen oder Vieh betrachtet wurden. Auch ein Brandeis dient dieser Kontextualisierung der Verdinglichung. Zusätzlich verfügt das Display über eine zweite Medienstation, an der die Besucher\*innen sich Musik anhören können. Dabei handelt es sich um ‚afroamerikanische Musik‘, in welcher sich ‚Sprachgesänge der Sklaven auf den Baumwollfeldern‘ wiederfinden. Einen aktuellen Blick auf die auch in der heutigen Gesellschaft immer noch tief verhaftete rassifizierende und negativ konnotierende Denkstruktur gegenüber Schwarzen soll wahrscheinlich die Medienstation mit Marcílio Barroco, einem Künstler aus Brasilien, geben. Er ist einer von acht, eigens für die Ausstellung porträtierten Amerikaner\*innen. Leider ist die Medienstation bei meinen Besuchen außer Betrieb. Das Thema entnehme ich dem dazugehörigen Zitat von Marcílio Barroco: „Ein Land, das fast 300 Jahre von Sklaverei gelebt hat, [...] diese Prägung wird in 100 Jahren nicht einfach verschwinden.“

Die Intention des Displays scheint darin zu liegen, in einem sachlichen einfachen Duktus das Vermitteln von Kenntnissen über die Zuckerproduktion in den Vordergrund zu stellen. Dabei wirkt die Sklaverei wie ein ‚notwendiges‘ Übel, da Arbeitskräfte gebraucht wurden. Transatlantische Sklav\*innen werden als billige Arbeitskräfte kodiert. Dabei werden Grausamkeiten und Folgen der Sklaverei, die bis heute in der Gesellschaft ihre Spuren hinterlassen haben, von der Thematisierung der Zuckerproduktion in den Hintergrund gedrängt. Die Präsentationsart mit den seitlich aufgestellten Pflanzen und dem Foto ruft als Inszenierung Assoziationen von Idylle hervor, die Sklavenarbeit banalisiert. Das sonnige Feld auf dem Foto zeigt nicht die asymmetrischen kolonialen Machtverhältnisse, die auf den Plantagen herrschten.

Zudem hat das Foto die Wirkung, als seien die Subjekte auf dem Foto Museumsobjekte.<sup>229</sup>

Unter multiperspektivischer Berücksichtigung der ganzen Geschichte lässt sich erkennen, dass hier durch die Herstellung oder Bekräftigung einer eurozentrischen Genealogie einer Verschönerung und, unter ethischen Gesichtspunkten, Verharmlosung der Vergangenheit Vorschub geleistet wird. Genozid an und Verdrängung der Indigenen, aber auch die ökonomische Ausbeutung und Verdinglichung von Sklav\*innen nehmen bis heute auf die gesellschaftliche Hegemonie Einfluss. 1526 wurde eine spanische Kolonie in den heutigen USA mit Hunderten Sklav\*innen gegründet.<sup>230</sup> Aufgrund des steigenden Bedarfs an Arbeitskräften u. a. auf Tabakplantagen, wurde 1661 die lebenslange Sklaverei legalisiert.<sup>231</sup> Ab 1669 gab es Straffreiheit für das Töten von Sklav\*innen in Folge von Züchtigung seitens der Sklav\*innenbesitzer\*innen.<sup>232</sup> Hier erst begann Weißsein für Frei-Sein zu stehen, denn ab 1670 war es Afrikaner\*innen und Indigenen verboten, Weiße zu kaufen.<sup>233</sup> Zuvor durfte jede\*r Sklav\*innen halten.

Die Perspektive wechselt im Folgenden in der Darstellung des transatlantischen Dreieckshandels. Um den Dreieckshandel zu verbildlichen, wird eine Karte der Welt mit den eingezeichneten Warenströmen und Sklavenhandel 1500 bis 1900<sup>234</sup> zwischen Afrika, Amerika und Europa gezeigt. Die Illustration ergänzt aus globalgeschichtlicher Perspektive die Verflechtungen der damaligen Handelswege. Diese werden als ein transnationales Phänomen dargestellt.<sup>235</sup> Dadurch ist das Geschichtsnarrativ hier globalperspektivisch<sup>236</sup> und

229 Barths 1989: 21  
 230 Habermann 2013: 28  
 231 Habermann 2013: 28  
 232 Habermann 2013: 28f  
 233 Habermann 2013: 29  
 234 Anhang: Abb. 22  
 235 Lindner 2011: 7  
 236 Davis 2008: 92

provinzialisiert Europa und Amerika.<sup>237</sup> Globale Veränderungen und Wandel stellen in dieser Sicht keine Verwestlichung dar, sondern Netzwerke. Zudem erweitert die Grafik das durch die zuvor besprochenen ausgestellten Exponate ethnografisch und botanisch konnotierte Display um handelskundliche Aspekte. Hier zeigt sich das gelungene Zusammenspiel der drei Sparten des Museums.

Die Perspektive der *Amerika*-Ausstellung ist eurozentrisch und stilisiert das Exotische der Kulturen. Dieser Exotismus zieht sich hauptsächlich durch die Kodierung der Menschen Südamerikas und durch die der indigenen Kulturen, sowie durch die Darstellung der transatlantischen Sklaverei als ‚fremdartig‘. Zudem wirkt auch das Vokabular der Narration exotisierend, da es koloniale Machtstrukturen, wie beispielsweise durch die Verwendung der Bezeichnung ‚Indianer‘, reproduziert. Es kodiert Indigene mit der exotisierenden Fantasie von ‚Cowboys und Indianern‘. Positiv nehme ich wahr, dass das Museum versucht, die Geschichten multiperspektivisch aufzuzeigen und Rassismen sowie Sexismen aufzudecken. Dies gelingt bei den Displays Zucker und Sklaverei jedoch nur punktuell. Assimilationen von Kulturen durch das Präsentieren von herausgearbeiteten kulturellen Ausdrucksformen überwiegen bei den Inszenierungen.

#### 4. 3. Diversität versus Homogenisierung

Der Effekt der Homogenisierung in musealen Ausstellungen kann auf zwei Ebenen sichtbar werden. Einerseits können Exponate durch eine Präsentation inmitten mehrerer verschiedener Exponate in einer Vitrine (oder in einem anderen Präsentationszusammenhang) entkontextualisiert werden. Es wird nicht mehr unter den einzelnen Exponaten differenziert. In Oliver Marcharts poststrukturalistischem Verständnis von Homogenisierung lässt sich das Problem folgendermaßen beschreiben:

„Durch die bloße Zusammenstellung heterogener Exponate unter einem neuen ‚Header‘ kommt es notwendigerweise zu deren Angleichung. Der typische Fall ist die ‚Themenausstellung‘, wo Exponate unter einem homogenisierenden Schlagwort rubriziert werden. Das einzelne Exponat wird auf diese Weise zur bloßen Illustration eines übergeordneten Themas [...]“<sup>238</sup>

Die Objekte werden aus ihrem vormusealen Kontext herausgenommen und werden rekonstruiert.<sup>239</sup> Alle werden unter einem Begriff zusammengefasst und dadurch einander angeglichen. Die Herkunft, die Datierung oder die ursprüngliche Funktion der einzelnen Objekte treten in den Hintergrund, da die Kategorisierung nach einem dem Objekt übergeordneten Thema vollzogen wird.<sup>240</sup>

Andererseits kann eine Homogenisierung auch Subjekte betreffen. In diesem Fall beinhaltet die Homogenisierung eine Verallgemeinerung, indem Individuen einander gleichgestellt werden.<sup>241</sup> Es wird nicht unter Individuen

---

237 Osterhammel 2013 [2009]: 1175

238 Marchart 2005: 39

239 ebd.

240 ebd.

241 Bhabha 2000: 94

unterschieden, sondern alle unter einem Begriff zusammengefasst, wie beispielsweise ‚die Männer‘ oder ‚die Nation‘. Das ist problematisch, weil hierdurch wie zuvor die Exponate nun auch einzelne Subjekte zu Illustrationen eines übergeordneten Themas und unter einem Sammelbegriff vereinheitlicht werden.<sup>242</sup> ‚Fremde‘ Kulturen können dadurch als homogen dargestellt werden. Die Diversität der Kultur wird vernachlässigt oder ausgeblendet. Auch das Bild einer einfachen homogenen Gesellschaft kann dadurch erzeugt werden.

Ein Beispiel für Homogenisierungseffekte findet sich im *Totenkult*-Display (Abb. 5). Das Display zeigt Pappmaschee-Skelette und Tonschädel in Vitrinen ausgestellt. Es verortet sich mit seiner hellgrünen Farbe geografisch in Nordamerika, thematisch zählt es zu dem zweiten Themenbereich *Religion*. Es steht zwischen den Displays *Protestantismus* und *Rastafari*. Rechts geht das Display *Totenkult* über in das Display *Marienverehrung*. Inhaltlich behandelt es den mexikanischen ‚Tag der Toten‘. Das Display setzt sich aus einer großen, hohen Vitrine sowie aus einer kleineren und flacheren Vitrine zusammen. In der großen Vitrine sind drei circa zwei Meter große Pappmaschee-Skelette in einer Reihe zu sehen. Dabei handelt es sich um ein männlich konnotiertes Pappmaschee-Skelett, um die Skelettfigur ‚La Catrina‘, die symbolisch für den ‚Tag der Toten‘ steht, und um ein sitzendes, Tortilla backendes, Skelett. Links neben der hohen Vitrine sind Repliken von Tagetes in einem Beet eingepflanzt. In der kleineren Vitrine stehen sechs Tonschädel und dahinter, auf einem erhöhten Podest, fünf kleinere Skelettfiguren nebeneinander. Laut den Objekttexten handelt es sich um Werke der Familie Linares aus Mexiko. Die beiden Vitrinen lassen auf eine gleiche Wertigkeit der Objekte schließen. Die Präsentationen in den beiden Vitrinen wirken homogenisierend, da die Familie Linares stellvertretend für Mexiko steht. Diese unklare Differenzie-

242 Marchart 2005: 39



Abb. 5: Totenkult-Display

rung streicht die Diversität von Mexikaner\*innen durch. Auch die Exponate selbst werden unter der Thematik ‚Totenkult‘ vereinheitlicht und homogenisiert.<sup>243</sup> Sie sehen auf den ersten Blick für mich einander ähnlich, haben aber unterschiedliche Bedeutungen oder sind unter unterschiedlichen Bedingungen entstanden. Trotz des populärwissenschaftlichen und sachlichen Duktus

243 Muttenthaler, Wonisch 2006: 200

werden Besucher\*innen mit spezifischem Hintergrundwissen vorausgesetzt, das für das vollständige Erfassen der Sinnzusammenhänge vonnöten ist. Das Display ist anspruchsvoll und auf hohem Rezeptionsniveau konzipiert, da die Besucher\*innen wenig über den Totenkult an sich erfahren und entsprechendes Vorwissen selbst aktivieren müssten. Vielmehr steht die Figur ‚La Catrina‘ im Vordergrund und wird als roter Faden für das gesamte Arrangement benutzt.

Jedes Objekt könnte (s)eine eigene diverse Geschichte erzählen, aber alle werden gleichgestellt und zu Funktionsträgern einer übergeordneten Haupterzählung verwendet. Diese beruht auf dem Sammlungserwerb des ehemaligen Direktors des Museums Herbert Granslmayr. Die Schädel werden bis heute traditionell am ‚Tag des Todes‘ als Symbol der Freundschaft verschenkt. Durch das Verschenken an einen Freund, mit dem eigenen Namen darauf geschrieben, stehen die Schädel für die Bedeutung einer Freundschaft bis nach dem Tod. Der Tag wird auch dafür genutzt, um auf politische und gesellschaftliche Anliegen aufmerksam zu machen. Der mexikanische Künstler José Guadalupe Posada machte am Ende des 19. Jahrhunderts in mexikanischen Tageszeitungen durch seine Karikaturen auf gesellschaftliche Probleme aufmerksam.<sup>244</sup> Das spanische Kolonialsystem wurde zu der Zeit durch die zentrale Verwaltung in Europa unwirksam. Die kreolische Oberschicht forderte eine wirtschaftliche und kulturelle Unabhängigkeit. Der verarmten indigenen Bevölkerung hingegen kam keine Beachtung zu. Dadurch wurde die reiche Elite des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck des Nachahmens Europas. Dieses gesellschaftliche Phänomen verkörpert die Figur ‚La Catrina‘. Auch das Scheitern einer industriellen Revolution zu Beginn des 19. Jahrhunderts ließen Mexiko von den USA, nach der Okkupation von Neumexiko und Texas, abhängig werden.<sup>245</sup> Bei Mexikos Revolution 1910 lehnten sich die

Menschen gegen die vorherrschende Diktatur auf. Sie stürzten ihren Langzeitpräsidenten Porfirio Díaz und brachten soziale Reformen hervor. Posadas Calaveras „kleine[n] Tote[n]“<sup>246</sup> wurden zur sozialen Ausdrucksform. Auch durch weitere künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Totenkult wurde der Feiertag wieder als nationale Tradition wahrgenommen.

Vor der linken Vitrine des Displays *Totenkult* ist ein Gemäldeausschnitt aus ‚Traum eines Sonntagnachmittags im Alamada Park‘ von Diego Rivera von 1947 abgedruckt. Dieser spiegelt die damalige Situation in Mexiko wider. Sich selbst, Frida Kahlo, Posada und ‚La Catrina‘ verewigte der Künstler auf dem Gemälde. Die Figur ‚La Catrina‘, geschaffen von Posada, steht für den gescheiterten Versuch, Europa in der Nachahmung zu kopieren und sich seinen Traditionen zu assimilieren. Ihr Schädel soll für die präkolumbische Kultur und ihre Federschlange für die aztekische Tradition stehen – also für eine unhintergehbare Differenz. Neben Rivera drückten sich auch David Alfaro Siqueiros und José Clemente Orzco sozial und revolutionär über ihre Wandmalerei, die Murales, aus.<sup>247</sup> Die großen Wandgemälde propagierten sozialrevolutionäre Positionen durch politische Bilder im öffentlichen Raum. Dadurch konnten die Menschen Mexikos, darunter auch Analphabeten, an politischen Diskursen teilhaben. Zudem kann die Bildsprache der Murales als Zuwendung und Rückbindung an das Erbe der Maya und Azteken gelesen werden. Diese kommunizierten ohne Schrift durch Tempelmalereien.<sup>248</sup>

Teilweise können für Besucher\*innen diese Informationen aus den Objekttexten der Catrina, des Gemäldeausschnittes und der Tagetes entnommen werden, der Gesamtzusammenhang erfordert jedoch Vorwissen. Auch nehmen die Kurator\*innen keine Stellung zur Sammlung des ehemaligen Direktors Herbert Ganslmayr. Dieser stellte die Sammlung schon einmal be-

244 Loetscher 1979: 13f  
245 Demny 2001: 76-79

246 Loetscher 1979: 18  
247 Loetscher 1979: 8  
248 Loetscher 1979: 8

reits 1986 in der Ausstellung ‚Lebende Tote‘ aus.<sup>249</sup> Der Umgang mit dem Tod ist bei den Mexikaner\*innen ‚anders‘ als in Bremen bzw. Europa. Das Display hätte zur Selbstreflexion über die eigene Positionierung zum Tod genutzt werden oder Diskussionen über Probleme des Umgangs mit dem Tod in der Gesellschaft anregen können. Auch hätten Vorurteile gegenüber dem heutigen sowie präkolumbischen Mexiko abgebaut werden können. Stattdessen dienen die Exponate metakommunikativ einer homogenen und einseitigen Darstellung der ‚Anderen‘ mit Hilfe der Sammlung des ehemaligen Museumsdirektors.

Resümierend ist festzuhalten, dass die Präsentationen fast durchgängig ein einheitliches Bild der ‚Anderen‘ erzeugen. Sowohl Objektarrangements als auch Ausstellungstexte tragen dazu bei. Diese Homogenisierung lässt keine Diversität zu. Die Displaykonzeption wirkt, als seien postkoloniale Konzepte, wie beispielsweise das der Hybridität, beim Kuratieren unbeachtet geblieben. Zudem ist das geschaffene Bild der ‚Anderen‘ verzerrt und markiert marginalisierte Menschen als einheitliche Opfergruppe. Einer Präsentation der Vielfalt verschiedener Menschen, ihrer Herkunft, Selbstverständnisse und der daraus resultierenden Motivationen, wird nicht oder zu wenig Raum gegeben. Dadurch wird keine erhöhte Einsicht in Diversitätsphänomene gefördert und eine Gelegenheit für die öffentlich-museale Institution, Toleranz gegenüber ‚anderen‘ zu schulen sowie Vorurteile abzubauen, weitgehend ungenutzt gelassen.

#### 4. 4. Feminisierung

Als Feminisierung in Ausstellungen bezeichnet man, nach der Definition der Kunsthistorikerin Irit Rogoff, eine Repräsentationsweise, durch die ein be-

249 vgl. Übersee-Museum Bremen, Ganslmayr 1986

stimmter historischer Diskurs oder eine bestimmte historische Phase durch Bilder des Weiblichen gedeutet werden.<sup>250</sup> Diese Repräsentation dient, laut Rogoff, dazu,

„[...] die Rekonstruktion bestimmter historischer Ereignisse zu erleichtern, zu kodifizieren und zu inszenieren“.<sup>251</sup>

Feminisierung bedeutet, durch Darstellungen historischer Sachverhalte mit einer Überrepräsentation von Frauen im familiären und privaten Kontext ‚Andere‘ durch die Aufwertung des ‚Eigenen‘ abzuwerten. Dadurch wird ein genderspezifisches Bild einer konstruierten Vergangenheit skizziert.<sup>252</sup> Auch Formulierungen wie beispielsweise ‚Neue Welt‘, ‚Besiedlung‘ und ‚Einwanderung‘ werten beispielsweise die europäische Einwanderung nach Amerika seit dem 15. Jahrhundert auf. Solche Begriffe wirken feminisierend, da sie die ‚Anderen‘ als rückständig markieren und somit abwerten.<sup>253</sup>

Ein genderstrukturiertes Geschichtsnarrativ erzeugt ein einseitiges Bild der Weiblichkeit als passiv, häuslich und schwach.<sup>254</sup> Diese Art von musealer Inszenierung homogenisiert Frauen als kollektiv in einer Opferrolle eingeschlossene und stellt diese als repräsentativ für eine ganze Einheit von Opfern dar. Das Weibliche dient dann als Metapher für alle Opfer.

Im letzten Themenblock *Welthandel* gibt es genderspezifische Präsentationen. Der Bereichstext *Welthandel* setze die Norm auf ein ‚westlich geprägtes, kapitalistisches System‘. Problematisch daran ist, dass suggeriert wird, dass es auch für ‚andere‘, in diesem Fall Südamerika, erstrebenswert sei, diesen

250 Rogoff 1993: 261

251 ebd.

252 Rogoff 1993: 269

253 Rogoff 1993: 258f

254 Rogoff 1993: 268

Standard zu erreichen. Andere Wirtschaftssysteme oder Lebensentwürfe werden dadurch metakommunikativ abwertend markiert.

Zudem feminisiert die Präsentation und der Inhalt der Medienstation des *Erdöl*-Displays (Abb. 6). Der Unterbau des Displays *Erdöl* hat seinen niedrigsten Punkt an der Medienstation. Diese zeigt einen 3:10-minütigen Film von Miho Aida. Sie ist Produzentin und Regisseurin von ‚The Sacred Place Where Life Begins – Gwich’in Women Speak‘. Aus dieser Dokumentation stammt der Filmzuschnitt der Medienstation. In diesem erzählen Gwich’in-Frauen von den möglichen Folgen des Erdöl- und Erdgasabbaus und deren Förderung für ihre Familien und Freunde, sowie für die dort lebenden Karibus. Der Film der Medienstation verbindet die gesellschaftliche und ökologische Problematik der Ressourcenförderung und die Auswirkung auf den Lebensraum der Karibus. Damit verbunden sind negative Folgen für die dort lebenden Menschen. Obwohl die Texte des Displays sachlich verfasst sind und Modelle sowie Diagramme die Veranschaulichung stützen, wird mir inhaltlich nicht klar, wie Erdöl und Erdgas gefördert wird. Zum Verständnis der Förderung wird vom Museum Wissen bei den Rezipient\*innen vorausgesetzt. Die Folgen des Abbaus werden kritische dargestellt und durch die Medienstation emotionalisiert. Die Emotionen werden durch die persönlichen Geschichten der Frauen hervorgerufen. Diese Emotionalisierung führt zu einer Verbundenheit zwischen den Besucher\*innen und den Gwich’in. Das Video ermöglicht es, Gwich’in-Frauen zu Wort kommen zu lassen. Allerdings wirkt es in diesem Display feminisierend im Sinne Rogoffs. Die Frauen erzählen nicht, wie Erdöl und Gas abgebaut werden, sondern von den Folgen für und Auswirkungen auf ihre Lebenssituationen. Der Abbau und die Förderung des Erdöls und Gases wird als aktiv und männlich kodiert und die Auswirkungen auf die Familien als feminin. Somit wird das Häusliche und das Sich-Kümmern als weiblich markiert. Der Bau von Pipelines würde den Lebensraum der Karibus beschneiden und somit die Lebensgrundlage der



Abb. 6: Erdöl-Display

Gwich’in bedrohen. Dies markiert diese als naturverbunden und somit als rückständig. Sie stehen homogen für alle Opfer der Erdöl- und Erdgasindustrie.

Problematisch ist zudem, dass das Video der Medienstation nur einen Ausschnitt des Films ‚The Sacred Place Where Life Begins – Gwich’in Women Speak‘<sup>255</sup> darbietet. Die Intention der Filmemacherin liegt eigentlich darin, die Perspektiven verschiedener indigene Frauen aufzuzeigen. In ihrem Film werden die Folgen der Kolonialisierung der Heimat der Gwich’in deutlich.

<sup>255</sup> Der Film ist online auf der Internetseite „We are the Arctic“ zu sehen [13.07.2018]: <https://www.wearethearctic.org/action/sacred-place-where-life-begins-gwichin-women-speak>

Vor der Reservation durch die Kolonialisierung führten sie ein nomadisches Leben und ernährten sich von der Karibu-Jagd und vom Fischfang.<sup>256</sup> Der Lebensraum der Gwich'in überschneidet sich mit dem der Karibus. Dadurch sind die Gwich'in mit den Karibus geografisch, spirituell und kulturell verbunden.<sup>257</sup> An einem bestimmten Abschnitt der Atlantischen Küstenebene, im Arctic National Wildlife Refuge, gebären die Karibus ihre Kälber. Dieser Ort ist wichtig für den Fortbestand der Herden und heilig für die Gwich'in.<sup>258</sup> Das Problem ist, dass es in diesem Küstenabschnitt Ölvorkommen gibt, welches durch Bohrungen abgeschöpft werden soll.<sup>259</sup> Seit 1986 kämpfen die Gwich'in gegen den Abbau. Schon der damalige Präsident Ronald Reagan, aber auch die US-amerikanische Regierung, die Energieindustrie und Lobbyist\*innen sprechen sich für die Öffnung des Arctic National Wildlife Refuge aus.<sup>260</sup> Nach Artikel 8. 1. der ‚United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples‘ haben diese das Recht, sich keiner Zwangsassimilation oder Zerstörung ihrer Kultur auszusetzen:

„Indigenous peoples and individuals have the right not to be subjected to forced assimilation or destruction of their culture.“<sup>261</sup>

Die Gwich'in haben ein holistisches Verhältnis zum Karibu. Sie verstehen sich als spirituell miteinander verbunden. Für sie ist der Schutz dieser Art so selbstverständlich wie die Schutzwürdigkeit eines Kindes für dessen Mutter. All diese Informationen bleiben den Besucher\*innen in dem kurzen Film-Zuschnitt und im Objekttext vorenthalten. Dadurch wird ein Bild des

---

256 Dinero 2016: 11

257 Dinero 2016: 105

258 Bass 2004: 4

259 Dinero 2016: 19 - 21

260 Bass 2004: 5, 8

261 Artikel 8. 1. der United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples

‚Anderen‘ durch die Gwich'in-Frauen repräsentiert. Die Frauen werden als verletzte und naturverbundene kodiert. Dies wird durch die zusammengeschnittenen und fragmentarischen Aussagen der Frauen in dem Film verstärkt: Sie sind „abhängig“ von der Karibu-Jagd, und: „Sie sind meine Seele, sie sind ich.“ Besonders bizarr wird die Problematik im Zusammenhang mit der kolonialen Geschichte von Amerika. Dabei nahmen bereits die früheren ‚Siedler\*innen‘ ab der Mitte des 15. Jahrhunderts der indigenen Bevölkerung ihr Land und ihre Lebensgrundlage u. a. durch die Jagd auf Büffel. Das Anliegen der Gwich'in lässt sich damit vergleichen: Das Gebiet der Gwich'in soll zum Vorteil und Gewinn der Mächtigeren enteignet werden. Diese versuchen, sich das Land anzueignen, ohne Rücksicht auf die vernichtenden Folgen für die Bevölkerung, ohne deren eigene Lebensberechtigung und Interessen zu respektieren. Die Kurator\*innen hätten durch Objekte aus den Sammlungen diese Parallelen und Unterschiede aufzeigen und thematisieren können. Die kolonialen Denkstrukturen ermöglichen bis heute eine scheinbar elementare Divergenz zwischen ‚fremden Anderen‘ und Weißen. Eine Unterbrechung würde, durch die Offenlegung der damaligen Rolle des Museums als Sammler\*innen, den dominanten Diskurs in Frage stellen.<sup>262</sup> Dann würden die Gwich'in-Frauen nicht bloß als feminisierte Opfer-Repräsentantinnen funktionalisiert und im Grunde zum zweiten Mal ‚enteignet‘ werden.

Zusammenfassend halte ich fest, dass Bilder von schwächlichen Indigenen und Frauen produziert werden und als rückständig kodiert. Die USA werden in der *Amerika*-Ausstellung als Norm am oberen Ende der Hierarchie gesetzt. Die Ziele der USA setzen den Maßstab für alle anderen Gesellschaften und Wirtschaftssysteme. Andersartigkeit abseits der Norm wird gar nicht ausgestellt. Wenn doch, dann wird es durch das ‚Exotische‘ repräsentiert. Hier treffen die beiden Strategien der Feminisierung und Exotisierung aufeinander.

---

262 Marchart 2005: 41

der.<sup>263</sup> Denn etwas als weiblich markieren, innerhalb eines unreflektierten Dualismus und im Unterschied zum Dominant-Männlichen, ist vergleichbar mit der Einordnung ‚Anderer‘ aus dem Blickwinkel des ‚Eigenen‘. Die Macht-hierarchien von weiblich und männlich stimmen mit denjenigen von ‚fremd‘ und ‚eigen‘ überein. Die feminisierenden Zuschreibungen in der Ausstellung *Amerika* dienen der Exotisierung ‚Anderer‘.

## 5. Fazit

Das Ziel dieser Arbeit war es, die Dauerausstellung *Amerika* im Hinblick auf Art und Wirkung der produzierten Bilder von Nord- und Südamerika zu untersuchen. Um diese Bilder kritisch zu durchleuchten, analysierte ich die Ausstellungsstrategien anhand einer Ausstellungsanalyse. Diese zeigt, dass die Kategorien des ‚Eigenen‘ durch Nordamerika und des ‚Fremden‘ durch Südamerika und Indigene repräsentiert werden.

Insgesamt wirkt die *Amerika*-Ausstellung auf den ersten Blick durch die Gestaltung einheitlich und traditionell. Jedoch widersetzt sich dieser Durchgängigkeit der Inhalt, und der Thematik als solcher anhaftenden Diskontinuität, an punktuellen, aber signifikanten Stellen. Die Umsetzung der Ausgangsthese der Ausstellung, dass das heutige Amerika nur unter der Einwanderungswelle des 15. Jahrhunderts zu verstehen ist, begünstigt ein kolonial geprägtes Bild. Denn die These beinhaltet die Annahme, dass mehr oder weniger ausschließlich die Dominanz der europäischen ‚Siedler\*innen‘ Amerika kulturell, politisch und gesellschaftlich entscheidend formte. Die anfänglich wahrgenommene und möglicherweise auch intendierte Einheitlichkeit wird, geht man den Darstellungsstrategien und Präsentationsformen analytisch auf den Grund, durch Othering-Prozesse, assimilierende Ausstellungsstrategien, Exotisierungseffekte, Homogenisierungen und Feminisierungen separiert und konterkariert.

Die Geschichte des Museums führte zu einem gemeinsamen Ausstellen der drei Sparten Ethnologie, Natur- und Handelskunde. Der Ausstellungsraum wird durch Tierpräparate und gestaltet und durch große Fotos visuell unterstützt. Die Medienstationen erweitern den Blick auf die Exponate und Inhalte der Displays durch Musik, Filme und Dokumentationen. Weitere Medienstationen mit insgesamt acht Portraits von Amerikaner\*innen führen Besu-

45

cher\*innen auf persönlicher Ebene durch *Amerika*. Auch die Zitate an vereinzelten Displays beanspruchen Deutungsmacht. Die Zitate bestehen nur aus vereinzelt Sätzen und können nicht für ganze Nationen sprechen. Die *Amerika*-Ausstellung zeigt, im Verhältnis zu Originalen, viele Repliken. Dadurch wirken die Präsentationen unwissenschaftlich. Die *Amerika*-Ausstellung weist auch in Stil und Form eher Züge solcher (populär-)wissenschaftlicher Belehrungsstrategien auf, obwohl das Museum über eine themenrelevante Sammlung verfügt, die aber in der *Amerika*-Ausstellung eher in den Hintergrund tritt. Großobjekte werden oft nur als Blickfang genutzt, obwohl doch gerade von ihnen spezifische Lernmomente ausgehen könnten. So erscheint die Wissensvermittlung häufig vom Objekt abgelöst. Das Museum nutzt allenfalls die materielle Ästhetik der Objekte, um eine bestimmte, mit anderen Mitteln rekonstruierte Historie abzubilden oder auch oft nur zu bebildern. Die Ausstellung würde an manchen Stellen ohne Exponate die gleiche Wirkung, allein über die umfangreichen Texte, erzielen. Diese ‚Zerstörung der Aura‘<sup>264</sup> der originalen Exponate, im Sinne Walter Benjamins, lässt die Texte in den Vordergrund treten und so die Rezeption der Besucher\*innen dominieren; die (subjektiv-kuratierend) verfassten Texte sprechen anstelle der objektiven Präsenz der Exponate.

Ich finde es sinnvoll, dass die Präsentationen nicht klassisch durch Tischvitrinen oder mystifizierende oder geheimnisvolle Inszenierungen gestaltet sind. Verschiedene Zugänge, beispielsweise über Texte, Exponate, Hand-Ons, Fotos oder Medienstationen sprechen unterschiedliche Besucher\*innen an. Dadurch wird die traditionelle Präsentationsweise aufgebrochen und diversifiziert. Hinweise zur kolonialen Vergangenheit des Museums würden den Besucher\*innen jedoch die Möglichkeit bieten, die Herkunft der Exponate kritischer zu beurteilen und sich mit der Kolonialgeschichte, als Teil sowohl der Museumsinstitution als auch des Ausstellungsthemas *Amerika*, auseinan-

264 Benjamin 1936: 14f

derzusetzen. Das Museum würde dann zum Abbau von Fremdenhass und Vorurteilen in der Gesellschaft beitragen und nicht exotisierende Phantasien (re-)produzieren, verstärken oder gar hervorrufen.

Vor dem Hintergrund der Einfarbigkeit und Gleichförmigkeit der Quader wird die Aufmerksamkeit auf die ausgestellten Objekte gelenkt. Leider bestehen diese größtenteils aus Repliken. Die von mir untersuchten Displays weisen exotisierende, feminisierende und ethnozentrische Muster auf. Die Ausstellungsstrategien und -texte sind sprachlich unsensibel diskriminierend. Es gibt Entkontextualisierungen durch homogenisierende Kategorisierungen von Exponaten, obwohl viele Exponate freistehen. Auch eine heteronormative Hegemonie wird in der Narration markiert. In der *Amerika*-Ausstellung werden Bilder von Stereotypen von Indigenen und marginalisierten Menschen produziert. Auch erfolgt eine Abgrenzung gegenüber den ‚Anderen‘ häufig zur (Identitäts-)Bildung des ‚Eigenen‘ oder als Markierung einer Abweichung im Verhältnis zu Normativität und Hegemonie. Amerika ist kolonial behaftet; die langandauernde Sklaverei und die damit einhergehenden Rassismen sind noch bis heute an der diskriminierenden Sprache abzulesen. Rassistische und soziale Vorurteile sowie konstruierte Unterschiede zwischen Schwarz und Weiß bestehen und wirken bis in die Gegenwart und hinterlassen soziokulturelle Prägungen.

Die Ausstellung wirkt, unter ästhetischen und rezeptionspsychologischen Gesichtspunkten, nicht spannend, da Exponate unter Vitrinen versteckt werden und die Texte meist rein sachlich und emotionslos gehalten sind, und dadurch streckenweise langweilig wirken. Die Objekttexte sowie Arrangements und die Ausstellungsmöbel erinnern atmosphärisch an Schulbücher und Klassenzimmer. Dies hat zur Folge, dass der Versuch des Perspektivwechsels, dort, wo er überhaupt unternommen wird, wie in den Medienstationen, schlecht umgesetzt ist, da die Objekte trotzdem entkontextualisiert wirken. Die Deu-

tungsmacht hat das Museum an die acht ausgewählten Amerikaner\*innen abgegeben, indem diese für die *Amerika*-Ausstellung in kurzen Videobeiträgen über ihr Leben in Bezug zu Einwanderung, Religion, Politik und Gesellschaft sowie Wirtschaft sprechen. Die Selektion von acht Menschen aus den USA, Brasilien und Mexiko empfinde ich für einen Kontinent als unzureichend, da sie nicht repräsentativ ‚Amerika‘ wiedergeben können. Der Themenbereich *Welthandel* zeigt, dass die Idee der Kurator\*innen, die Sammlungen in der Dauerausstellung in Bezug zur eigenen bremischen Geschichte zu inszenieren, funktioniert. Die indigene Bevölkerung wird hier nicht isoliert naturalisiert, sondern in eine globale Sicht integriert. Dadurch wird die Macht der Institution bei herkömmlichen Ausstellungspraktiken durchbrochen. Auch ergänzende Medienstationen lassen teilweise die Urhebergesellschaften der Ethnografika zu Wort kommen. Größtenteils ist das aber nicht der Fall. Die Ausstellung bezieht zwar punktuell Stellung, das Museum als institutioneller Akteur und das Kurator\*innenteam bleiben aber verdeckt und anonymisiert. Es gibt keine Transparenz, Angaben zur Autor\*innenschaft fehlen. Die eigene Perspektive der Institution bleibt den Besucher\*innen verborgen. Die bloße Abbildung der Logos der finanziellen Unterstützer\*innen reicht nicht aus, um die subjektiven Positionen kenntlich zu machen. Die Positionierung der Institution und des Kurator\*innenteams ist gerade im postkolonialen Diskurs von Relevanz, da verdeckte Machtverhältnisse aufgedeckt werden sollten. Dazu zählt auch die Entscheidungs-Macht darüber, wer im Museum sprechen darf. Kooperationen mit Amerika werden nicht sichtbar, nur die Interviewten sind Amerikaner\*innen. Abschließend lässt sich feststellen, dass sich die *Amerika*-Ausstellung gut in die Tradition des Hauses eingliedert und dem Motto des Museums ‚Faszination Ferne‘ treu bleibt – dies freilich in nicht wünschenswerter Form: Über Bilder von Stereotypen und Klischees bezüglich ‚Anderer‘ können sich hier die Bremer\*innen ihrer ‚eigenen‘ Identität vergewissern. Mit dem Beibehalten der traditionellen geografischen Gliederung setzt sich das

Museum von zeitgemäßen Diskursen ethnologischer Ausstellungspraxis ab, vorwiegend thematisch zu strukturieren. Erst innerhalb der Kategorie ‚Kontinente‘ gruppieren Themenbereiche die Exponate. Die kontinentale Einteilung ergibt außerhalb kolonialen Denkens keinen Sinn bzw. leistet diesem, gewollt oder unbewusst, Vorschub.<sup>265</sup> Eine solche Systematisierung ist immer schon verflochten mit der Epistemologie des Kolonialismus.

Rückblickend erweisen sich die Postkolonialen Theorien und die Critical Whiteness Studies als eine geeignete theoretische Grundlage, koloniale Strukturen zu untersuchen. Sie ermöglichen mir die kritische Betrachtung ethnologischer Ausstellungen unter einem bestimmten Blickwinkel. In postkolonialen Diskursen sind zugewiesene Rollenbilder problematisch. Handelnde Subjekte werden homogenisiert und als passive Opfer markiert. Indigene Bevölkerungen wurden in der Vergangenheit unterworfen oder sogar ausgelöscht. Dieses Ungleichgewicht darf in Museen nicht reproduziert und wiederholt werden, da es Ausschließprozesse, Diskriminierung und Ethnozentrismus fördert. Kulturelle Aneignungen kolonialer Praktiken sind in unseren Denkstrukturen noch immer, oft unsichtbar, implementiert. Diese müssen sichtbar gemacht werden, um gegenwärtige Manifestationen von historisch entstandenem Rassismus in unserem Bewusstsein ausfindig machen und auflösen zu können. Auch antikoloniale Widerstände müssen mehr in die Diskurse und Erzählungen Einfluss finden. Ein Perspektivwechsel in Ausstellungen lässt die Inszenierungen nicht mehr als einen hegemonialen Monolog erscheinen. Das Dispositiv des Kolonialismus grenzt Subjekte der Abweichung oder des Widerstands aus oder lässt diese nur durch eine reine Opferperspektive sprechen. Die Gesellschaften bestehen nicht aus Stereotypen und nicht nach Maßgabe dichotomer Denkstrukturen wie ‚weiß‘ und ‚schwarz‘, ‚aktiv‘ und ‚passiv‘ oder ‚zivilisiert‘ und ‚wild‘. Kultur ist nicht statisch und fixiert, sondern

47

lebendig und hybride. Um Gesellschaften adäquat abzubilden, müssen Museen sich somit mit der Lebendigkeit und Widersprüchlichkeit von Kulturen, auch in ihren historischen Stadien, auseinandersetzen und versuchen, diese durch ihre Sammlungen darstellen.

Reflexiv betrachtet ist der angewendete Methodenmix zweckmäßig. Die Geschichte des Übersee-Museums<sup>266</sup> ist wichtig, da diese die Ausstellungspraxis bis heute beeinflusst. Das Museum definiert sich über seine Geschichte und über die Verbundenheit zu Bremen. Das Kapitel der Initiierung<sup>267</sup> war hilfreich, um meinen ersten Eindruck und die Atmosphäre zu analysieren. In diesem werden auch die dadurch entstandenen Färbungen meines Blickes auf die restliche Ausstellung und die tiefere Ausstellungsanalyse transparent gemacht. Mit Hilfe von Selbstreflexionen habe ich meine Forscherinposition rekursiv hinterfragt. Die Mischung aus semiotischem Verfahren, erzähltheoretischem Ansatz, geschichtswissenschaftlichem Ansatz und der Bricolage, welche Geertz, Scholze und Offe einbeziehen, ermöglichte es mir, meine Analyse dem Gegenstand angemessen und möglichst unvoreingenommen auszudifferenzieren.

Weitere Forschungen können hier ansetzen und weitere Strategien ethnologischen Ausstellens in Museen und Dauerausstellungen untersuchen. Die Sammlungen der Museen stellen ein Wissensgedächtnis oder einen Wissensspeicher dar. Wissen kann nach zehn Jahren wissenschaftlich und politisch veraltet sein.<sup>268</sup> Darum sollten Ausstellungen nicht für einen allzu langjährigen Zeitraum konzipiert werden. Anstatt finanziell aufwendige permanente Ausstellungen mit großen Leerstellen oder eine, am entsprechenden Wissens-

diskurs gemessen, allzu unspezifischen Verallgemeinerung zu kuratieren, sollten Museen mehr Sonderausstellungen und semi-permanente Ausstellungen zeigen. Diese müssten sich nicht als geschlossenes System ausgestaltet darstellen. Sie könnten sich stattdessen während ihrer Dauer (weiter-) entwickeln und durch gesellschaftliche und kulturpolitische Diskurse in den Ausstellungen erweitert und modifiziert werden. Dabei geht es um weit mehr als um didaktische ‚Mitmachecken‘; vielmehr entstünde und eröffnete sich in Ausstellungen ein Raum, in dem Menschen sich begegnen und in Kontakt (contact zone) treten können, sei es im Gespräch oder auf künstlerische oder andere Ausdrucksweise. Der außerschulische Lernort Museum muss hierarchisches Vermitteln von Inhalten durch in sich geschlossene Dauerausstellungen durchbrechen und dadurch zu einem Ort transformiert werden, in dem Alle (Betroffenen) zu Wort kommen können.

Ein erster Schritt in Richtung dieses Zieles wäre, den Blick auf die eigene Institution zu richten und nicht nur, schon gar nicht reflexions- und kritiklos, auf ‚Andere‘. Ethnologische Museen könnten zum transkulturellen Raum werden, der Rassismus und Vorurteile abbaut. Trotz des Ziels ‚Diversität‘ und des Versuchs, Migration in den Ausstellungen zu behandeln, sind hier weite Teile der Ausstellung um die Bremer Kaufmannschaft zentriert und ist dementsprechend der Kreis der Adressat\*innen eingeschränkt. Denn Texte werden zum Beispiel nicht auf Arabisch dargeboten. Erst dann könnten arabisch sprechende Menschen mit Migrationshintergrund die Inhalte der Ausstellungen verstehen. Gerade in der *Amerika*-Ausstellung müssten, im Sinne einer offenen Weltsicht, die Texte auch auf Spanisch zu lesen sein.

Weiterführende Ansatzmöglichkeiten der Ausstellungsanalyse wären beispielsweise Untersuchungen anhand zusätzlicher und anderer Kategorien als den in dieser Arbeit herangezogenen. So etwa würde eine Intersektionalität der Kategorien ‚Race‘ und ‚Gender‘ meine bisherigen Ergebnisse ergänzen. Um die blinden Flecken der eigenen Institution aufzudecken, hielte

---

266 in dieser Arbeit Kapitel 2. Das Übersee-Museum Bremen

267 in dieser Arbeit Kapitel 3. Initiierung

268 Douglas 1991: 113

ich es für sinnvoll, wenn das Übersee-Museum sich universitären Disziplinen annäherte und Kooperationen anstrebte. Die bestehende Divergenz beider Forschungsinstitutionen sollte zu einer Symbiose transformiert werden. Beide können von den Forschungserkenntnissen des jeweils anderen profitieren.

Bezogen auf den Titel dieser Arbeit, stellt sich nun die Frage: Ist ‚The American Dream‘ wirklich nur ein Traum? Auf der Grundlage meiner Ausstellungsanalyse lässt sich schließen, dass, wie dieses befragte Aperçu impliziert, soziale Differenzen im Schwarz- und Weißsein den amerikanischen Traum von Freiheit auf rassistischen Annahmen aufbaut. Diese wurden Jahrhunderte lang durch die Aufrechterhaltung der Sklaverei und durch die Unterdrückung Indigener manifestiert. Bilder über Amerika sind ‚westlich‘ geprägt. Koloniale Denkstrukturen sitzen tief in der Gesellschaft und sind nur schwer aufzufinden und infolgedessen zu transformieren. Die Hegemonie der US-amerikanischen Gesellschaft führt zu Ungerechtigkeit gegenüber der Südamerikanischen oder Indigenen. Menschen sollten nicht mehr nach sozialen, nationalen oder politischen Kriterien kategorisiert werden. Identitätsbildung muss nicht in Abgrenzung zu ‚Anderen‘ stattfinden. Merkmale wie Sprache oder Hautfarbe dürfen nicht von der ‚westlich‘ geprägten Gesellschaft für Exotisierungs- und Assimilationsprozesse genutzt werden. Alle ‚Anderen‘ müssen Teilhabe an erst dann nicht mehr dominanten Diskursen erfahren, um die Asymmetrie, die auf kultureller Zugehörigkeit beruht und über die Kategorien ‚eigen‘ und ‚fremd‘ definiert wird, aufzulösen. Erst dann könnte aus dem US-amerikanischen ‚Traum‘ ein wirklicher, nämlich: ein amerikanischer Traum, werden.

## Literaturverzeichnis

- Abel, Herbert: Vom Raritätenkabinett zum Bremer Überseemuseum. Die Geschichte einer hanseatischen Sammlung aus Übersee anlässlich ihres 75jährigen Bestehens. Bremen: Verlag Friedrich Röver 1970.
- Ahrndt, Wiebke (Hg.): Amerika. TenDenZen 2016. Jahrbuch XXIV Überseemuseum Bremen. Bramsche: Rasch Druckerei und Verlag 2016a.
- Ahrndt, Wiebke: Statement zur Tagung. In: Zwischen den Welten. Museen im Angesicht von Flucht und transkulturellem Dialog am 18. Oktober 2016b. Online [29.04.2018]: <http://museum-flucht-dialog.de/statement-von-prof-wiebke-ahrndt/#more-383>
- Ahrndt, Wiebke & Alexander Mangel: Der morbide Charme von Schrumpfköpfen und Moorleichen. In: Deutschlandfunk Kultur (erschienen am 20.04.2011). Online [29.04.2018]: [http://www.deutschlandfunkkultur.de/der-morbide-charme-von-schrumpfkoeffen-und-moorleichen.954.de.html?dram:article\\_id=146216](http://www.deutschlandfunkkultur.de/der-morbide-charme-von-schrumpfkoeffen-und-moorleichen.954.de.html?dram:article_id=146216)
- Ahrndt, Wiebke & Andreas Lüderwaldt: Das Überseemuseum Bremen – Ein Jahrhundert Stiftungsgeschichte. In: Wessels, Bernd-Artin (Hg.): Stiften in Bremen. Bremen: Edition Temmen 2008, S. 115-139.
- Ahrndt, Wiebke & Peter-René Becker; Lüderwaldt, Andreas; Roder, Hartmut (Hg.): Asien. Kontinent der Gegensätze. Mainz: Verlag Phillip von Zabern 2006.
- Arndt, Susan: Weißsein. Die verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschlands. In: Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy; Arndt, Susan: Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. 3. Auflage. Münster: UNRAST-Verlag 2017, S. 24-28.
- Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006 [2002].
- Bass, Rich: Caribou Rising. Defending the Porcupine Herd, Gwich-’in Culture, and the Arctic National Wildlife Refuge. San Francisco: Sierra Club Book 2004.
- Barthes, Roland: Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Aus dem Französischen von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989.
- Baur, Joachim: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstandes. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript 2010, S. 15-48.
- Baur, Joachim: Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation. Bielefeld: Transcript 2009.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Fassung von 1939 [1936]. In: Schöttker, Detlev: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 9-97.
- Bhabha, Homi K.: Round-Table-Gespräch. In: Babka, Anna & Geradl Posselt (Hg.): Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant 2012.
- Bhabha, Homi K.: Of Mimicry and Man. In: Bial, Henry (Hg.): The Performance Studies Reader. 2. Auflage. London, New York: Routledge 2007, S. 337-344.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

- Binter, Julia: Imagination und Festschreibung. Künstler\_innen der Moderne und das Studium des Fremden. In: Kunsthalle Bremen (Hg.): Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2017, S. 86-97.
- Bollmann, Martin: Übersee-Museum. Amerika rückt jetzt in den Bremer Fokus. In: Weser Report vom 22.10.2016. Online [29.04.2018]: <https://weserreport.de/2016/10/weser/west/amerika-rueckt-jetzt-den-bremer-fokus/>
- Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript 2010, S. 149-170.
- Castro Varela, María do Mar & Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: Transcript 2005.
- Castro Varela, María do Mar & Nikita Dhawan: Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik. In: Rodríguez, Encarnación Gutiérrez & Hito Steyerl (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch?: Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast Verlag 2003, S. 270-290.
- Claußen, Susanne: Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte. Bielefeld: Transcript 2009.
- Cooper, Frederick: Kolonialismus denken. Konzepte und Theorien in kritischer Perspektive. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2005.
- Davis, Natalie Zemon: Global History, Many Storys. In: Osterhammel, Jürgen (Hg.): Weltgeschichte. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008, S. 92-100.
- Demny, Oliver: Rassismus in den USA: Historie und Analyse einer Rassenkonstruktion. Münster: Unrast 2001.
- Der Senator für Kultur: Rückgabe menschlicher Überreste der Moriori und Māori an Neuseeland. Erschienen am 18.05.2017. Online [29.04.2018]: <https://www.senatspressestelle.bremen.de/detail.php?gsid=bremen146.c.272019.de&asl=bremen02.c.732.de>
- Deutscher Museumsbund: Koloniales Erbe, 2017. Online [04.03.2018]: <http://www.museumsbund.de/koloniales-erbe/>
- Dinero, Steven C.: Living on Thin Ice. The Gwich'in Natives of Alaska. New York, Oxford: Berghahn 2016.
- von Dobeneck, Florian & Sabine Zinn-Thomas: Statusunterschiede im Forschungsprozess. In: Bischoff, Christina; Oehme-Jüngling, Karoline; Leimgruber, Walter (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Bern: Haupt Verlag 2014, S. 86-100.
- Douglas, Mary: Ritual, Reinheit und Gefährdung. In: Belliger, Andréa & Krieger, David L. Krieger (Hg.): Ritualtheorie. Ein einführendes Handbuch. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 77-97.
- Douglas, Mary: Wie Institutionen denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Dpa, Markus Scholz & Wiebke Ahrndt: Museumsschätze wollen nicht nur gesammelt, sondern auch präsentiert werden. Doch was interessiert den Besucher? Die Antwort darauf kann Museen zu schmerzhaften Veränderungen zwingen. In: Focus (erschienen am 18.04.2016). Online [29.04.2018]: [https://www.focus.de/panorama/boulevard/museen-der-schwierige-umbau-von-museen\\_id\\_5445412.html](https://www.focus.de/panorama/boulevard/museen-der-schwierige-umbau-von-museen_id_5445412.html)
- Dyer, Richard: Das Licht der Welt. Weiße Menschen und das Film-Bild. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlecht. Identität. Wien: Passagen Verlag 1995, S. 151-169.
- Eggers, Maureen Maisha, Grada Kilomba, Peggy Piesche & Susan Arndt: Konzeptionelle Überlegungen. In: Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy; Arndt, Susan (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. 3. Auflage. Münster: UNRAST-Verlag 2017, S. 11-13
- Egger, Maureen Maisha: Ein schwarzes Wissensarchiv. In: Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy; Arndt, Susan (Hg.): Mythen,

- Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. 3. Auflage. Münster: UNRAST-Verlag 2017, S. 18-21.
- Foucault, Michel: Politics of Truth. (Semiotext(E) Foreign Agents Series). Mit University Press: Los Angeles 2007.
- Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve 1978.
- Förster, Larissa: Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum? In: Bierschenk, Thomas; Krings, Matthias; Lentz, Carola (Hg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert. Berlin: Reimer 2013, S. 189-210.
- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983.
- Götzö, Monika: Theoriebildung nach Grounded Theorie. In: Bischoff, Christina; Karoline Oehme-Jüngling & Walter Leimgruber (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Bern: Haupt Verlag 2014, S. 444-458.
- Groys, Boris: On the Aesthetics of Video Installations. In: Pakesch, Peter (Hg.): Stan Douglas: Le Detroit. Basel: Kunsthalle Basel 2001.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación: Repräsentation, Subalternität und postkoloniale Kritik. In Rodríguez, Encarnación Gutiérrez & Hito Steyerl (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch?: Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast 2003, S. 17-37.
- Habermann, Friederike: Der unsichtbare Tropenhelm. Wie koloniales Denken noch immer unsere Köpfe beherrscht. Akt 83. Klein Jasedow: Drachen Verlag GmbH, Think oya 2013.
- Habrich-Böcker, Christiana, Beate Charlotte Kirchner & Peter Weißenberg: Fracking – Fluch oder Segen? In: Habrich-Böcker, Christiana, Beate Charlotte Kirchner & Peter Weißenberg: Fracking – Die neue Produktionsgeografie. 2. Auflage. Wiesbaden: Springer Verlag 2015, S. 1-17.
- Hahn, Hans Peter (Hg.): Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Weltsicht. Berlin: Vergangenheitsverlag 2017.
- Hall, Stuart: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument Verlag 2012 [1994].
- Hall, Stuart: Das Spektakel des ›Anderen‹. In: Koivisto, Juha; Mertens, Andreas (Hg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument Verlag 2004, S. 108-166.
- Hall, Stuart: Ethnizität: Identität und Differenz. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 1999, S. 83-98.
- Heidemann, Frank: Ethnologie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.
- Hoffer, Andreas: Wie viel Informationen braucht der Mensch? Ausstellungstexte in der Sammlung Essl. Ein leicht geknüpfter Gedankenteppich zum Thema. In: Jaschke, Beatrice, Charlotte Martinz-Turek & Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia + Kant Verlag 2005, S. 177-183.
- Horst, Ursula: Provenienzforschung in Bremen. ›Herero-Sammlungen und menschliche Leichenteile‹. In: Deutschlandfunk (erschienen am 04.05.2017). Online [29.04.2018]: [http://www.deutschlandfunk.de/provenienzforschung-in-bremen-herero-sammlungen-und.1148.de.html?dram:article\\_id=385373](http://www.deutschlandfunk.de/provenienzforschung-in-bremen-herero-sammlungen-und.1148.de.html?dram:article_id=385373)
- Idle No More: Story, 2013. Online [15.05.2018]: <http://www.idlenomore.ca/story>
- Jannelli, Angela: Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums. Bielefeld: Transcript 2012.
- Kain, Philip J.: Hegel and the Other: A Study of the Phenomenology of Spirit. New York: State University of New York Press 2012.

- Karentzos, Alexander: Postkoloniale Kunstgeschichte. Revision von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen. In: Reuter, Julia & Alexander Karentzos (Hg.): Schlüsselwerke des Postcolonial Studies. Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 249-266.
- Karp, Ivan: Other Cultures in Museum Perspective. In: Karp, Ivan & Steven D. Lavine (Hg.): Exhibition Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington, London: Smithsonian Institution press 1991, S. 373-385.
- Kerner, Ina: Postkoloniale Theorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2012.
- Kohl, Karl-Heinz: Ethnologie – Die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung. 2. Auflage. München: C. H. Beck 2000.
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verständnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Eberspächer, Martina; König, Gudrun Marlene; Tschofen, Bernhard (Hg.) (2007): Gottfried Korff. Museumsding. Deponieren – Exponieren. Köln: Böhlau 2000, 2. Auflage. S. 167-178.
- Korff, Gottfried: Fremde (der, die, das) und das Museum, 1997. In: Eberspächer, Martina; Gudrun Marlene König & Bernhard Tschofen (Hg.): Gottfried Korff. Museumsding. Deponieren – Exponieren. Köln: Böhlau 2007, 2. Auflage. S. 146-154.
- Larcher, Dietmar: Der Bauch des Elefanten. Lehren und Lernen im Museum? In: Ab ins Museum! Materialien zur Museumpädagogik. Schulheft 58/1990. S. 38-51.
- Lindner, Ulrike: Neuere Kolonialgeschichte und Postcolonial Studies. Zentrum für Zeitgeschichte Forschung Potsdam e.V., 2011. Online [12.04.2018]: [http://docupedia.de/zg/Neuere\\_Kolonialgeschichte\\_und\\_Postcolonial\\_Studies](http://docupedia.de/zg/Neuere_Kolonialgeschichte_und_Postcolonial_Studies)
- Loetscher, Hugo: Vorwort von Hugo Loetscher. In: Friedrich, Anton (Hg.): Posada. Zürich: Diogenes 1979, S. 7-22.
- Marchart, Oliver: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia + Kant Verlag 2005, S. 34-58.
- Maset, Pierangelo: Die Fremdheit des Ortes. Auslöser für ästhetische Prozesse mit Kindern und Jugendlichen. In: Kunstschulenverbinden. II/2000. S. 6-11.
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 3. Auflage. Konstanz, München: UVK Verlagsgesellschaft 2015.
- Modes, Wayne: Ethnografische Museen. Spannungslinien. In: Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld: Transcript 2012, S. 21-90.
- Mohanty, Chandra Talpade: Under The Western Eye Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. In: Signs 2003, Vol. 28, No. 2. S. 499-535.
- Muttenthaler, Roswitha: Beredsam und wirkungsvoll. Dimensionen der Dinge aus museologischer Perspektive. In: Griesser, Martina, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld & Luisa Ziaja (Hg.): Gegen den Stand der Dinge: Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin: Verlag Walter de Gruyter 2016, S. 35-48.
- Muttenthaler, Roswitha & Regina Wonisch: Rollenbilder im Museum. Was erzählen Museen über Frauen und Männer? Schwalbach am Taunus: Wochenschau Verlag 2010.
- Muttenthaler, Roswitha & Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: Transcript 2006.
- Mutumba, Yvette: Von ‚wilden Menschen‘ und ‚Werbemaßnahmen‘. Aspekte visueller Kultur der deutschen Kolonialzeit. In: Kunsthalle Bremen (Hg.):

- Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst der Kolonialzeit. Bremen: Dietrich Reimer Verlag 2017, S. 146-161.
- Nutini, Hugo G.: Todos Santos in Rural Tlaxcala. A Syncretic, Expressive, and Symbolic Analysis of the Cult of the Dead. New Jersey: Princeton University Press 1988.
- Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. Jubiläumsedition. München: C. H. Beck 2013 [2009].
- Piesche, Peggy: Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die kritische Weißseinsforschung? In: Eggers, Maureen Maisha, Grada Kilomba, Peggy Piesche & Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. 3. Auflage. Münster: UNRAST-Verlag 2017, S. 14-17.
- Reuter, Julia: Geschlecht und Körper: Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld: Transcript 2011.
- Rogoff, Irit: Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen. In: Baumgart, Silvia (Hg.): Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993, S. 258 -285.
- Said, Edward W.: Orientalism. New York: Pantheon Books 1978.
- Scholz, Jana: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript 2010, S. 121-148.
- Scholze, Jana: Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld: Transcript 2004.
- Schramm, Katharina: Weißsein als Forschungsgegenstand. Methodenreflexion und »Neue Felder« in der Ethnologie. In: Eggers, Maureen Maisha, Grada Kilomba, Peggy Piesche & Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. 3. Auflage. Münster: UNRAST-Verlag 2017, S. 460-475.
- Schulze, Mario: Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968 – 2000. Bielefeld: Transcript 2017.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the subaltern Speak?. In: Chrisman, Laura & Patrick Williams: Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader. New York: Columbia University Press 1988, S. 66-111.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives. In: History and Theory 24 (3), 1985, S. 247-272.
- Sternfeld, Nora: Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung. In: Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia + Kant Verlag 2005, S. 15-33.
- Stiller, Michael & Michaela Grein (Hg.): Faszination Afrika. Naturräume eines Kontinents. TenDenZen 2011. Jahrbuch XIX Übersee-Museum Bremen. Bremen: Carl Schünemann Verlag GmbH 2013.
- Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle. in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript 2010, S. 73-94.
- Turner, Viktor: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. New York: Aldine 1969.
- Tyradellis, Daniel: Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten. Hamburg: edition Körper-Stiftung 2014.
- Übersee-Museum: Tagen und Feiern. In: Homepage des Museums, 2018a. Online [30.04.2018]: <http://www.uebersee-museum.de/ueber-uns/tagen-feiern/>
- Übersee-Museum: Übersee-Museum. In: Homepage des Museums, 2018b. Online [30.04.2018]: <http://www.uebersee-museum.de/ueber-uns/uebersee-museum/>

Übersee-Museum: Amerika. In: Homepage des Museums, 2016. Online [05.05.2018]: <http://www.uebersee-museum.de/ausstellungen/staendige-ausstellungen/amerika/>

Übersee-Museum Bremen & Bremer Tageszeitung AG (Hg.): Erleben, was die Welt bewegt. Bremen: Bremer Tageszeitung AG 2010.

Übersee-Museum Bremen (Hg.): Ozeanien. Lebenswelten in der Südsee. Ausstellungstexte. Oldenburg: DATO-DRUCK 2003.

Übersee-Museum Bremen & Herbert Ganslmayr (Hg.): Lebende Tote. Totenkult in Mexiko. Frankfurt am Main: Eichborn 1986.

Übersee-Museum Bremen (Hg.): Übersee-Museum Bremen. Ein Rundgang mit Fotos von Hed Saebens-Wiesner und Erläuterungen von Rainer Mammen. Bremen: Verlag J. H. Schmalfeldt 1979.

Übersee-Museum Bremen: Kleiner Bummel durch fünf Kontinente. Vorschlag des Verkehrsverein Bremen 1967.

Wonisch, Regina: Einleitung. In: Wonisch, Regina & Thomas Hübel (Hg.): Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen. Bielefeld: Transcript 2012, S. 9-32.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Amerika*-Ausstellung, fotografiert von Katharina Nowak

Abb. 2: Blick auf *Ozeanien*, fotografiert von Katharina Nowak

Abb. 3: Thanksgiving-*Display*, fotografiert von Katharina Nowak

Abb. 4: *Zucker und Sklaverei*-Display, fotografiert von Katharina Nowak

Abb. 5: *Totenkult*-Display, fotografiert von Katharina Nowak

Abb. 6: *Erdöl*-Display, fotografiert von Katharina Nowak