

# STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR



**Hannah Fiedler**

*I sometimes wish I was director of an art museum*

Das Ausstellen zeitgenössischer Themen  
in Museen mit ethnologischen Sammlungen

**BAND [ 46 ]**

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg

**IMK**

Institut für Materielle Kultur

## **Studien zur Materiellen Kultur**

Als Online-Forum für Kulturanalysen und andere kulturwissenschaftliche Forschungen zu Materielle 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)*

Hannah Fiedler

*I sometimes wish I was director of an art museum*

Das Ausstellen zeitgenössischer Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen

## Impressum

Studien zur Materiellen Kultur

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Erschienen in der Rubrik Q-Papers

Redaktion: Nele M. Fuchs

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

Copyright bei Hannah Fiedler & dem Institut für Materielle Kultur

*„I sometimes wish I was director of an art museum.*

Das Ausstellen zeitgenössischer Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen“

Oldenburg, 2021

Coverfotografie: Mit freundlicher Genehmigung des Tropenmuseums, Amsterdam

Covergestaltung: 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 978-3-943652-46-8

ISSN 2629-7612 (Online)

## Inhalt

1. Einleitung	8	3.3 Material und Auswertung	33
2. Die ethnologische Museumslandschaft ist in Bewegung – der Forschungskontext	9	3.4 Eigene Situierung	34
2.1 This issue of course is not a new one	9	4. Das Ausstellen zeitgenössischer Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen – eine Querschnittsbetrachtung	35
2.2 Reflexive turn, postcolonial turn und das Museum	10	4.1 Programmatik	35
2.3 Die Kritik am ethnologischen Museum	12	4.2 Intentionen	40
2.4 Die Suche nach Auswegen aus der Krise	15	4.3 Kontexte	41
2.5 Aktuelle Ansätze des Ausstellens ethnologischer Sammlungen	16	4.4 Strategien	45
2.5.1 Historisierung	17	4.5 Effekte	52
2.5.2 Künstlerische Perspektiven auf ethnologische Sammlungen	18	4.6 Reibungspunkte	53
2.5.3 Die Kollaboration mit source communities	19	5. Fazit	60
2.5.4 Zeitgenössische Themen im ethnologischen Museum – eine offene Forschungsfrage	22	6. Literaturverzeichnis	64
3. Wissenschaftlicher Ansatz	24		
3.1 Erkenntnisinteresse und Datenerhebung	24		
3.2 Die Auswahl der Fälle	25		
3.2.1 Das Världskulturmuseet, Göteborg	27		
3.2.2 Das Tropenmuseum, Amsterdam	29		
3.2.3 Das Grassi Museum für Völkerkunde, Leipzig	30		
3.2.4 Das Museum für Völkerkunde, Hamburg	32		

## 1. Einleitung

„I sometimes wish I was director of an art museum“, so der spontane Ausdruck eines:r der Direktor:innen eines ethnologischen Museums, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit interviewt wurden. Was in diesem Satz bereits anklingt, sind zwei wesentliche Elemente meiner Forschungsperspektive.

Zum einen verweist er auf die Herausforderungen, mit denen Museen mit ethnologischen Sammlungen – vielleicht anders als andere Museumssparten – konfrontiert sind. Diese werden in der folgenden Untersuchung in den Blick genommen und bilden den Ausgangspunkt des Forschungsinteresses. Zum anderen ist die Analyse auf die Sichtweisen der Leitungsebene ethnologischer Museen ausgerichtet. Gegenstand dieser Arbeit ist die Perspektive von Direktor:innen auf die Positionierung ihrer Institutionen in den Entwicklungen in der ethnologischen Museumslandschaft.

Diese sind von der wissenschaftlichen Debatte über die Repräsentation ‚anderer Kulturen‘ geprägt, die bereits in den 70er Jahren einsetzte – auch vor dem Hintergrund von Dekolonisierungs- und Globalisierungsprozessen – und von der seither andauernden Suche nach einer Neudefinition von Aufgabe und Praxis ethnologischer Museen. Dabei kann der Eindruck gewonnen werden, dass die Konzepte der Neuausrichtungen nicht weniger umstritten sind als die Beibehaltung des Alten.

Eine Analyse der Forschungsliteratur zeigt, dass in den letzten zehn Jahren eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Tendenzen des Ausstellens in ethnologischen Museen geführt wird. Die diskutierten Ansätze<sup>1</sup> reichen von der historischen Betrachtung ethnologischer Sammlungen über künstlerische Perspektiven auf dieselben bis hin zu Ausstellungen, welche in Zusam-

---

<sup>1</sup> ‚Ansätze‘ bezeichnen in der vorliegenden Arbeit auf analytischer Ebene gebildete Einheiten, mit denen nicht beansprucht wird, in der Praxis gegebene Uneindeutigkeiten abzubilden (siehe Kapitel 2.5).

menarbeit mit ‚source communities‘ entstehen. Hinzu kommt eine Tendenz, zu der es meines Wissens noch keine explizite Untersuchung gibt: Eine Reihe von Museen mit ethnologischen Sammlungen beschreibt es aktuell als ihre Programmatik, ‚zeitgenössische Themen‘ auszustellen: Laut Selbstdefinition widmen sie sich „aktuellen, gesellschaftlich relevanten Fragen“ (Engler 2017), „global relevanten Themen“ (Grassi Museum für Völkerkunde 2018a), „contemporary global issues“ (Världskulturmuseet 2018) oder „contemporary societal questions“ (Tropenmuseum 2018). Doch welche Ziele und Strategien kennzeichnen diese Herangehensweise? Welche ‚aktuell relevanten‘ Themen sollen anhand historischer Objekte, gesammelt zur Repräsentation ‚anderer Kulturen‘, verhandelt werden und welche Spannungsfelder tun sich dabei auf? Bei der Suche nach Antworten auf diese Fragen setzt die vorliegende Arbeit bei den Protagonist:innen dieser Entwicklung an. Es wird untersucht, welches Verständnis von der Aufgabe ihrer Institution und welche Idee von entsprechenden Praxen die Leiter:innen dieser Museen haben. Es geht um den Ansatz des Ausstellens zeitgenössischer Themen in ethnologischen Museen aus der Perspektive seiner Repräsentant:innen.

### Aufbau der Arbeit

In Kapitel zwei wird zunächst der Forschungskontext skizziert, ein Überblick über die angedeutete Kritik an Museen mit ethnologischen Sammlungen gegeben und das Forschungsinteresse dieser Arbeit erläutert. Daran anschließend wird in Kapitel drei das Erkenntnisinteresse spezifiziert, das methodische Vorgehen erklärt, die Auswahl der Fälle begründet, ein Überblick über den biografischen Hintergrund der Expert:innen und die unterschiedlichen Rahmenbedingungen der Museen gegeben und die eigene Situierung offengelegt. Im vierten Kapitel wird anhand einer Querschnittsanalyse des Interviewmaterials herausgearbeitet, von welchen Wahrnehmungs-, Deu-

tungs- und Handlungsweisen der zentralen Akteur:innen das Ausstellen zeitgenössischer Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen geprägt ist. In Kapitel fünf wird schließlich eine Einschätzung der Ergebnisse in Bezug auf die Fragestellung und die theoriebasierten Annahmen vorgenommen.

## 2. Die ethnologische Museumslandschaft ist in Bewegung – der Forschungskontext

In diesem Kapitel wird ein Überblick über den Forschungskontext der vorliegenden Arbeit gegeben. Zunächst wird skizziert, dass es sich bei der aktuellen Unruhe in der ethnologischen Museumslandschaft um kein neues Phänomen handelt und auf die Ursprünge der kritischen Museumsdebatte in den 70er und 80er Jahren eingegangen. Danach werden die zentralen Punkte der Kritik an Museen mit ethnologischen Sammlungen herausgearbeitet. Es wird gezeigt, dass es eine intensive Suche nach einer Neudefinition von Sinn und Ziel ethnologischer Museen und der Entwicklung entsprechender Praxen gibt. Schließlich wird die Bandbreite dieser erhofften Auswege aus der Krise in den Blick genommen. Das Kapitel endet mit dem Ansatz, zeitgenössische Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen auszustellen und einer Darstellung der damit verbundenen Fragen, die zu untersuchen Gegenstand dieser Arbeit ist.

### 2.1 This issue of course is not a new one

Deutschsprachige Autor:innen, die sich in diesem Jahrzehnt mit ethnologischen Museen in Westeuropa beschäftigen<sup>2</sup>, charakterisieren ihren Untersuchungsgegenstand in übereinstimmender Weise. Sie stellen fest, dass die ethnologische Museumslandschaft aktuell stark in „Bewegung“ ist (Kraus 2015, S. 10; Kravagna 2015, S. 94; Wonisch 2017, S. 6). Sie nehmen eine geschäftige „Betriebsamkeit“ (Kravagna 2015, S. 96) wahr, sprechen von „Veränderungen“ (Förster & Bose 201, S. 91), einer „Neuaufrichtung“ (Förster 2013, S. 189), wenn nicht sogar von einem „Umbruch“ (Förster 2013, S. 189) und sehen die ethnologischen Museen in einer „gewissen Krise“ (Bierschenk, Krings & Lentz 2013, S. 13) – in der optimistischen Variante in einer „produktive[n] Krise“ (Weh 2013). Als Indiz dieser Unruhe wird dabei durchwegs auf die Umbenennungen einer Reihe ehemaliger ‚Völkerkundemuseen‘ verwiesen (vgl. Kraus 2015, S. 8f.; Kravagna 2015, S. 94; Wonisch 2017, S. 22; Modest 2012, S. 86; Förster 2013, S. 189).<sup>3</sup> Frühestes Beispiel ist das ‚Museum der Kulturen‘ in Basel, das bereits 1996 seinen ursprünglichen Namen ablegte. Im Jahr 2000 folgte das ‚Weltmuseum‘ Rotterdam, 2001 das ‚Museum für Weltkulturen‘ Frankfurt (seit 2010 ‚Weltkulturen Museum‘ Frankfurt). 2004 wurde das ‚Museum of World Culture‘ in Göteborg unter dieser Bezeichnung neu gegründet. Das ‚Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde‘ änderte 2010 seinen Namenszusatz und ist nun das ‚Rautenstrauch-Joest Museum – Kul-

2 Ich habe mich bei der Recherche und Sichtung vorhandener Literatur im Themengebiet meiner Forschungsfrage auf deutschsprachige Publikationen beschränkt (ergänzt um relevante Ausnahmen), die in den letzten zehn Jahren erschienen sind. Dabei handelt es sich fast ausschließlich um einschlägige Artikel in thematisch breit angelegten Sammelbänden. Als einzige mir bekannte Veröffentlichungen, die den Fokus spezifisch auf ethnologische Museen legen, sind zu nennen: Kazeem, Martinz-Turek & Sternfeld 2009; Kraus & Noack 2015.

3 Modest warnt davor, von den Umbenennungen direkt auf programmatische Veränderungen zu schließen: „[M]an [kann] die Relevanz einer Namensänderung für die tatsächliche Praxis der Museen durchaus hinterfragen“ (Modest 2012, S. 86).

turen der Welt'. In den Niederlanden wurde 2012 mit dem ‚National Museum of World Cultures‘ eine übergeordnete Verwaltungsstruktur dreier Museen geschaffen, ähnlich der bereits 1999 gegründeten schwedischen Einrichtung der ‚National Museums of World Culture‘. Das ‚Staatliche Museum für Völkerkunde‘ München heißt seit 2014 ‚Museum fünf Kontinente‘. 2017 wurde das ‚Weltmuseum Wien‘ wiedereröffnet, das ‚Völkerkundemuseum Hamburg‘ kündigte an, den Bezug zur ‚Völkerkunde‘ im Namen ablegen zu wollen (vgl. Mischke 2017; Fengler 2018; Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg 2018)<sup>4</sup> und das ehemalige Völkerkundemuseum Berlin (seit 2000 ‚Ethnologisches Museum‘) wurde geschlossen, um sich Ende des Jahres 2019 als Teil des ‚Humboldt-Forums‘ neu zu präsentieren. Dass sich diese Umbenennungswelle über einen Zeitraum von über 20 Jahren erstreckt, macht allerdings deutlich, dass es sich nicht um plötzlich eingetretene Veränderungen handelt. Die Unruhe innerhalb der ethnologischen Museumslandschaft ist nicht neu. Genauso wenig ist es die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser. Bereits vor 20 Jahren begannen Diskussionsbeiträge – beispielsweise Volker Harms Artikel ‚Will Museums of Ethnology Have a Future?‘ – mit einer Relativierung der Neuheit ihres Gegenstands: „This issue is, of course, not a new one“ (Harms 1997, S. 23). In der einschlägigen Literatur der letzten fünf Jahre wird hinsichtlich der Ausgangspunkte der Auseinandersetzung mindestens auf die 80er Jahre verwiesen – „Die ‚Krise der ethnographischen Repräsentation‘ wird seit drei Jahrzehnten konstatiert“ (Kravagna 2015, S. 96) – wenn nicht sogar in die 70er zurückgegangen: „Die letzten 40 Jahre sind [...] durch ein reges wissenschaftliches Interesse gekennzeichnet“ (Ahrndt & Schmidt 2012, S. 299). Die vorliegende Arbeit reiht sich also in eine chronisch

---

4 Während der Entstehung dieser Arbeit gab das Museum bekannt, ab September 2018 den Namen ‚Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt‘ zu tragen. Zum Zeitpunkt des Interviews waren die Umbenennungspläne noch nicht öffentlich.

aktuelle Debatte um die ethnologischen Museen ein. Doch was hat die ethnologische Museumslandschaft derart irritiert, dass sie seither nicht wieder zur Ruhe gefunden hat?

## 2.2 Reflexive turn, postcolonial turn und das Museum

Die wissenschaftliche Problematisierung des ethnologischen Museums speiste sich, wie die unterschiedliche Datierung der oben zitierten Autor:innen zeigt, aus zwei verschiedenen disziplinären Perspektiven: der sich in den 70er Jahren aus den Cultural Studies formierenden postkolonialen Kritik einerseits und der Mitte der 80er innerhalb der Ethnologie ausgetragenen Writing Culture Debatte andererseits.

Zentraler Begriff beider Theorieentwicklungen ist jener der ‚Repräsentation‘<sup>5</sup>. Charakteristikum der zeitgenössischen Definition dieses Begriffs ist seine Doppeldeutigkeit: „Repräsentation meint [...] »Darstellung einer Vorstellung« einerseits und »Vertretung, Stellvertretung« andererseits“ (Baur 2015, S. 90). Diese beiden Bedeutungsdimensionen sind direkt miteinander verknüpft. Denn Repräsentation als „Darstellung einer Vorstellung“ zu konzeptualisieren, bedeutet eine Abkehr von einem „abbildtheoretischen Repräsentationsbegriff“ (Baur 2015, S. 95) bzw. der Idee, „es gäbe eine Art und Weise wie die Welt »wirklich« und repräsentationsvorgängig »ist«“ (Baur 2015, S. 95) wodurch der Blick auf die Produzent:innen der Repräsentation gelenkt wird und auf „die politische Frage, wer für wen oder was spricht“ (Lemke 2011, S. 10).

In der Ethnologie etablierte sich in den 70er Jahren, ausgehend von den Arbeiten von Clifford Geertz (1973), ein Bewusstsein für den Repräsentations- und damit Konstruktionscharakter wissenschaftlicher Darstellungen. In den

---

5 Eine kompakte, pointierte und dezidiert museumsbezogene Annäherung an Konjunktur, Bedeutung und Geschichte dieses Begriffs bietet Baur 2015.



80er Jahren erfuhr diese Entwicklung eine wegweisende Zuspitzung durch James Clifford. „Während Geertz [...] überwiegend noch die Wirkungsmacht von Stilformen und literarischen Ausdrucksformen [...] entlarvt, [...] beginnt [Clifford], wissenschaftliche (und literarische) Texte kritisch [...] auf ihre oft versteckten Machtansprüche hin zu durchleuchten“ (Bachmann-Medick 2014, S. 149). Der Illusion einer ‚neutralen‘ (ethnologischen) Wissensproduktion wurde ein Ende gesetzt. Zusammen mit George Marcus veröffentlichte Clifford 1986 den Sammelband ‚Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography‘ (Clifford & Marcus 1986) und brachte damit eine selbstreflexive Theorieentwicklung in Gang, die über die Ethnologie hinaus Fuß gefasst und als ‚reflexive turn‘ die Kulturwissenschaften generell geprägt hat (vgl. Bachmann-Medick 2014, S. 146).

Bereits acht Jahre zuvor, 1978, war mit ‚Orientalism‘ von Edward Said jenes Werk entstanden, das heute als Gründungsschrift des sogenannten postcolonial turn gehandelt wird. Anhand einer Untersuchung literarischer Texte etablierte Said ein Bewusstsein für den ‚kolonialen Diskurs‘ (in Anlehnung an Michel Foucault) „indem er die Repräsentationen des Orients nicht als bloße Widerspiegelungen ökonomischer und politischer Faktoren oder als nachträgliche Legitimationen, sondern als konstitutive Momente von Kolonialismus und Imperialismus begriff und die Bedeutung der Wissensproduktion für die historischen Formen kolonialer Unterwerfung und Administration betonte“ (Grimm 1997, S. 2).

Die Bezeichnung ‚postkolonial‘ verweist zwar auch auf „die nachhaltige Prägung der globalen Situation durch Kolonialismus, Dekolonisierung und neokolonialistische Tendenzen“ (Bachmann-Medick 2014, S. 184). Es wäre allerdings verkürzt, darunter schlicht einen imperialismuskritischen Begriff zu verstehen. Die Postcolonial Studies nehmen nicht vordringlich die Kontinuitäten kolonialer Verhältnisse in den ehemals kolonisierten Gesellschaften in den Blick, sondern widmen sich dem Kolonialismus als „intellektuelle[r], geis-

tige[r] und kulturelle[r] Bewegung [...], in deren Folge Europa und das Wissen über dieses und seinen Anderen entstand“ (Castro Varela & Dhawan 2009, S. 340). Anders gesagt handelt es sich bei den Postcolonial Studies um eine „diskurskritische Kulturtheorie [...], die eurozentrische Wissensordnungen und Repräsentationssysteme ins Visier nimmt“ (Bachmann-Medick 2014, S. 184). Im Mittelpunkt steht das ideologische Fundament des Kolonialismus aus Rassentheorien und der Idee ‚des Westens‘ und seiner Überlegenheit über den ‚Rest der Welt‘ (vgl. Hall 1992), die den Kolonialismus erst legitimierten, damit ermöglichten und bis heute fortwirken.

Oben habe ich den Begriff der ‚Repräsentation‘ als zentralen Begriff beider hier skizzierter Theorieentwicklungen eingeführt. Diese Beobachtung lässt sich nun zuspitzen: Zentrale Gemeinsamkeit des reflexive- und des postcolonial turn ist ihre Überzeugung „von der Machtabhängigkeit kultureller Repräsentationen ebenso [...] wie von der Bedeutung diskursiver Macht“ (Bachmann-Medick 2014, S. 189) und die daraus resultierende „Aufmerksamkeit gegenüber den Prozessen der Produktion [...] und gegenüber dem partiellen, parteilichen und spezifisch positionierten Charakter von Wissen“ (Macdonald 2010, S. 52).

Die Writing Culture Debatte und die postkoloniale Kritik haben den Blick auf jede Form kultureller Repräsentation verändert, auch jenen auf das Museum und sein Medium: die Ausstellung. Es war wiederum Clifford, der mit seinem Vortrag ‚Four Northwest Coast Museums. Travel Reflections‘ (1991) auf der wegweisenden Tagung ‚Poetics and Politics of Representation‘, die 1988 in der Smithsonian Institution stattfand, einen entscheidenden Impuls setzte, indem er die repräsentationskritische Perspektive auf Museen anwendete (vgl. Baur 2015, S. 94). Es ist kein Zufall, dass in diese Zeit die Herausbildung einer neuen Tendenz in den Museumswissenschaften fiel: 1989 erschien mit ‚New Museology‘ von Peter Vergo (1989) der Sammelband, der namensge-

bend war für die folgenden – wie Joachim Baur es beschreibt – „Veränderungen in der Art und Weise, Museen zu denken und zu gestalten“ (Baur 2009, S. 52). Statt auf die alten museumspraktischen Fragen, die auch heute noch von der angewandten Museologie gestellt werden, rückte die Neue Museologie erstmals den Blick von außen auf Museen, auf „their avowed or unspoken aims and policies, their educative or political or social role“ (Vergo 1989, S. 1). Es entstand ein Bewusstsein für die Konstruktion von Bedeutung und gleichzeitige Befestigung von sozialen Hierarchien durch Repräsentationen (vgl. Baur 2009, S. 52f.). Wenn aber die dargestellten Entwicklungen in den 70er und 80er Jahren zu einer neuen, kritischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Museumstheorie und -praxis im Allgemeinen geführt haben, worin besteht dann das Spezifische der Krise des ethnologischen Museums?<sup>6</sup>

### 2.3 Die Kritik am ethnologischen Museum

„[T]he purpose of ethnographic museums is to inventory cultures, peoples or ethnic groups just as the natural history museum makes inventories of plants and insects“, so Benoît de L'Estoile über den Gründungsgedanken des ethnologischen Museums (Boursiquot 2014, S. 67 mit Bezug auf de L'Estoile 2008). Das Ziel einer ‚Inventarisierung der Menschheit‘ mag auf den ersten Blick harmlos und überholt erscheinen, ist aber in mehrfacher Hinsicht brisant und wirkmächtig bis in die Gegenwart. Im Folgenden fasse ich die zentralen Kritikpunkte an der Institution des ethnologischen Museums zusammen – ohne

<sup>6</sup> Autor:innen wie Kraus relativieren die Krisenhaftigkeit der aktuellen Debatten über Museen mit ethnologischen Sammlungen: „Auch in der Vergangenheit bildeten Völkerkundemuseen keine homogene Einheit, sondern zeichneten sich durch unterschiedliche Sammel- und Ausstellungspraktiken sowie intern und extern geführte Debatten um die in diesen Praktiken zum Ausdruck kommenden Funktionszuschreibungen und Weltdeutungen aus. Was manchmal als neue Erkenntnis präsentiert wird, war der Institution von Anfang an zu eigen: Dass sie selbst, ihre Sammlungen und ihre Repräsentationsweisen immer wieder neu verhandelt werden müssen“ (Kraus 2015, S. 13).

zu behaupten, dass diese für alle ethnologischen Museen zur Gänze Gültigkeit haben – und gliedere sie in drei Bereiche. Es geht um die Welt- und Menschenbilder, die ethnologische Museen mit ihren Ausstellungen prägten und teilweise immer noch prägen, ihre Komplizenschaft mit der (post-)kolonialen Ordnung der Welt und die Entstehungsbedingungen ihrer Sammlungen.

Viele Kritiker:innen verweisen auf den in ethnologische Repräsentationen eingeschriebenen Rassismus<sup>7</sup>, Exotismus<sup>8</sup> und Eurozentrismus<sup>9</sup>. So problematisieren beispielsweise Christina Mauksch und Ursula Rao das ethnologische Museum als „Institution, die im Kontext [...] evolutionistischen Gedankenguts und Exotismus entstanden ist“ (Mauksch & Rao 2015, S. 110). Christian Kravagna sieht in ihnen „Monumente der Erziehung des weißen europäischen Menschen in [...] eurozentrischer Überlegenheitsfantasie, der epistemischen und ästhetischen Schulung in Exotismus und Rassismus“

<sup>7</sup> Rassismus, so die verbreitete Definition von Albert Memmi „entsteht durch die verallgemeinerte und verabsolutierte Wertung tatsächlicher oder fiktiver Unterschiede zum Nutzen des Anklägers und zum Schaden seines Opfers, mit der dessen Privilegien oder Aggressionen gerechtfertigt werden sollen“ (Memmi 1987, S. 164). In einer Engführung der Definition werden als „rassistisch“ solche abwertenden „Taten und Gedanken, deren Grundlage das Konzept der »Rasse« [ist]“ (Terkessidis 2004, S. 13) bezeichnet. Dies greift allerdings, wie Wulf Hund betont, zu kurz: „Der Rassismus ist älter als die Rassen. Trotzdem wird er definitorisch häufig immer noch an deren Kategorie gebunden. Wie problematisch das ist, verdeutlicht die Analyse von Rassen als sozialen Konstruktionen und die Auseinandersetzung mit neuen Formen kulturalistischer Rassismen. Wenn Rassen soziale Konstruktionen sind, dann sind sie Produkt, nicht Voraussetzung des Rassismus. Und wenn Rassismus sich kulturalistisch äußern kann, muss das für die Zeit vor der Etablierung des Rassenbegriffs ebenso untersucht werden wie für die Entwicklung nach seiner Diskreditierung“ (Hund 2007, S. 120).

<sup>8</sup> Das Konzept des Exotismus dient dazu, die vermeintlich „harmlose Faszination für das »Fremde«“ (Danielzik & Bendix 2010), die in romantisierenden, mystifizierenden, häufig auch sexualisierenden Fremdbildern zum Ausdruck kommt, als Spielart rassistischer Denk- und Handlungsmuster zu begreifen und zu analysieren (vgl. Danielzik & Bendix 2010).

<sup>9</sup> Eurozentrismus ist nach Müller und Ziai zu verstehen als „universalistisches Bewertungsmuster, das geprägt ist von den Normen des Industriekapitalismus und der Aufklärung“ sowie „von der Annahme nicht nur der Unterlegenheit, sondern der historischen Rückständigkeit nichteuropäischer Kulturen und der Mission ihrer Zivilisierung“ (Müller & Ziai 2015, S. 9).

(Kravagna 2015, S. 96). Und Friedrich von Bose spricht ihnen einen „bedeutenden Anteil an der Verbreitung exotisierender Bildwelten“ zu (Bose 2015, S. 17). Dabei geht es den Kritiker:innen des ethnologischen Museums nicht (nur) um längst vergangene Präsentationsweisen aus dessen Frühzeiten, sondern um die Beharrlichkeiten und Kontinuitäten von rassistischen, exotistischen und eurozentrischen Welt- und Menschenbildern. Die Autor:innen wenden sich beispielsweise gegen „die typische Strukturierung nach »Weltregionen«, welche „Bilder von in sich geschlossenen Kulturräumen, die auf Kontinente projiziert werden [vermittelt]“ (Mauersch & Rao 2015, S. 115), oder gegen, so Wolfgang Kaschuba, Dauerausstellungen, in denen „weithin noch die alten Sammlungs- und Ordnungsschablonen [dominieren] [...], die überkommenen regionalen und arealen Einteilungen folgen, die dem Tribalen und Ethnischen in afrikanischen und asiatischen Gesellschaften immer noch unbesehen den Charakter von ‚Naturordnungen‘ verleihen und die selbst historische globale Verflechtungen von Ökonomie und Kultur nur ungenügend einbedenken“ (Kaschuba 2015, S. 103).

Erstens sind derartige Darstellungen insofern Gegenstand von Kritik, als sie die Naturalisierung einer Einteilung der Menschheit in ‚Rassen‘, ‚Völker‘ oder ‚Kulturen‘ reproduzieren. Das Denken in Rassenkategorien, die biologische Idee von ‚Volksgemeinschaften‘ sowie Vorstellungen von singulären, homogenen und deterministischen kulturellen Zugehörigkeiten sind im 21. Jahrhundert jedoch zumindest wissenschaftlich überholt (vgl. Sarma 2012; Sen 2012; Baumann 1999). Ethnologischen Museen wird daher von einigen Kritiker:innen der Vorwurf gemacht, wissenschaftlich unzeitgemäß zu sein. Am Beispiel ihres Marketingjargons, der häufig von Vorstellungen einer ‚Vielfalt‘, eines ‚Dialogs‘ oder einer ‚Begegnung der Kulturen‘ geprägt ist, wird eine Kluft zwischen ethnologischem Museum und akademischer Anthropologie bemängelt. „Die meisten ethnologischen Museen in Europa haben [...] seit einem Vierteljahrhundert den kritischen Reflexionen ihrer eigenen Wissen-

schaft in ihren Ausstellungskonzepten nur selten Rechnung getragen. [...] Im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts ist die Rhetorik des ethnologischen Museums im deutschsprachigen Raum im Multikulturalismus der 1980er Jahre angekommen. Von der kritischen Migrations- und Rassismusforschung ist dieser Diskurs über Vielfalt, Toleranz und Dialog bereits vor zwanzig Jahren (vgl. Terkessidis 1995) als Verschleierung von Machtfragen und gesellschaftlichen wie institutionellen Rassismen dekonstruiert worden“ (Kravagna 2015, S. 97; Wonisch 2017, S. 6).

Mona Suhrbier dreht diese Kritik gewissermaßen um 180 Grad und wendet sie gegen die Disziplin: „Der universitären Ethnologie gelingt es nicht, ihre vielfältigen, breit aufgestellten und oft in abgehobener Sprache formulierten Themen und Diskurse in einer verständlichen Sprache an ein breites Publikum zu vermitteln“ (Suhrbier 2015, S. 96).

Zweitens sind die rassistischen, exotistischen und eurozentrischen Welt- und Menschenbilder insofern Gegenstand von Kritik, als sie das diskursive Fundament des Kolonialismus und seiner postkolonialen Kontinuitäten bilden. Kravagna und Regina Wonisch stellen fest, dass „die Idee »andere Kulturen« zu sammeln und sie nach geografischen oder systematischen Kriterien aus- und darzustellen [...] jenseits der aus dem kolonialen Dispositiv resultierenden Logik keinen Sinn [macht]. Das Konzept ist historisch und epistemologisch vom Kolonialismus nicht zu trennen“ (Kravagna 2015, S. 97; Wonisch 2017, S. 5). Die Darstellung einer Vorstellung von ‚den Anderen‘ im Museum legitimierte den Kolonialismus als Überbringer von Fortschritt, Zivilisation und Entwicklung (vgl. Kreps 2011, S. 73). Wayne Modest spricht von „eine[r] progressive[n] Taxonomie des Menschen“ (Modest 2012, S. 83 mit Bezug auf Bennett 1995), welche in ethnologischen Museen visuell und materiell propagiert wurde. „Kolonialisierte Völker wurden durch die Form ihrer Präsenta-

tion<sup>10</sup> den westlichen Völkern hierarchisch unterstellt, und durch diese sichtbare Unterordnung wurde die europäische und amerikanische Kolonialpolitik indirekt legitimiert“ (ebd.). Sarah Fründt greift auf das Bild einer „evolutionären Stufenleiter“ zurück (Fründt 2015, S. 98), die im Museum verdeutlicht wurde. „Weltweit seien verschiedene Stadien von »primitiven« Völkern bis zu den »hochentwickelten« Kulturen der Europäer zu finden. [...] Bedenkt man, dass damit auch die Botschaft verbunden war, Europäer seien Bewohnern anderer Weltregionen »natürlich« überlegen, wird deutlich, wie diese Form der Wissenschaft unbewusst und bewusst der Etablierung von Machtverhältnissen diente und koloniale Expansion und Unterdrückung legitimierte“ (ebd.).

Drittens bezieht sich die Kritik an ethnologischen Museen auf die Entstehungsbedingungen ihrer Sammlungen.<sup>11</sup> Es wurde immer wieder relativierend auf die ‚Rettungsabsicht‘ sammelnder Ethnolog:innen verwiesen, materielle Zeugnisse ‚traditioneller Kulturen‘ zu bewahren, die im Zuge der ‚Entwicklung‘ dieser Gesellschaften verschwinden würden. Trotzdem dominiert unter den Kritiker:innen eine Sichtweise auf die Bestände ethnologischer Museen als „trophies of colonial pillage“ (Harris & O’Hanlon 2013, S. 8), „[angehäuft] unter Bedingungen einer rassistischen Herrschaftspraxis über unterworfenen Gesellschaften“ (Kravagna 2015, S. 95). Die problematischen Praktiken, durch die ethnografische Objekte ihren Weg in die westeuropäischen Völkerkundemuseen gefunden haben und an denen nicht zuletzt die

zunehmend in der Öffentlichkeit wahrgenommenen Rückgabeforderungen<sup>12</sup> Anstoß nehmen, sind zahlreich. Wonisch spricht zunächst die „Akquirierung der Objekte“ an. „Auch wenn es graduelle Unterschiede [...] – als Kriegsbeute, Raubgut, Erpressung, Täuschung, Ankäufe am Kunstmarkt oder Geschenke – gab, sie wurden unter kolonialen Machtverhältnissen erworben“ (Wonisch 2017, S. 15). Zudem wurden zum Teil sogenannte ‚human remains‘<sup>13</sup> gesammelt, wobei „[a]uch hier [...] die Bandbreite der Gewaltanwendung von der Überredung, Bezahlung, Bedrohung bis hin zu Zwangsmaßnahmen und Grabschändungen [reicht]“ (ebd.). Hinzu kommt die Kritik an „als problematisch erachteten wissenschaftlichen Praktiken“ (Förster 2013, S. 190) wie Vermessungen von Menschen, die Anfertigung von Gipsabgüssen, die Entnahme von Haarproben, die Aufnahme von Fotografien oder Tonaufnahmen ohne Zustimmung der Betroffenen (vgl. Wonisch 2017, S. 15). Und schließlich erwarben Sammler:innen Gegenstände, die aufgrund ihrer symbolischen oder rituellen Bedeutung als ‚kulturell sensible Objekte‘<sup>14</sup> einzustufen sind.

10 Im Original: „Reduced to displays of »primitive« handicrafts and the like, they were represented as cultures without momentum except for that benignly bestowed on them from without through the improving mission of the imperialist powers“ (Bennett 1995, S. 82).

11 Der 2018 erschienene ‚Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten‘ des Deutschen Museumsbunds richtet sich dezidiert an „alle Museen und (Universitäts-) Sammlungen“ (Deutscher Museumsbund 2018, S. 4), da nach einer weiter gefassten Definition Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in fast allen Museumssparten zu finden ist. Dazu werden neben Objekten aus Gebieten unter formaler Kolonialherrschaft auch solche aus Gebieten unter informellem Einfluss von Kolonialmächten sowie sogenannte Rezeptionsobjekte gezählt (vgl. ebd., S. 16–23).

12 Richtlinien zur Rückgabe von Objekten aus ethnologischen Sammlungen an Herkunftsstaaten, Herkunftsgesellschaften oder Einzelpersonen (aufgrund der oben beschriebenen Entstehungs- und Erwerbskontexte oder ihrer Einstufung als sensible Objekte) wurden in den letzten Jahren sowohl vom Internationalen Museumsverband (International Council of Museums, ICOM) als auch vom Deutschen Museumsbund verfasst: Deutscher Museumsbund 2013a; ICOM 2010. Zu den im Einzelfall abwehrenden Argumentationsmustern gegen über Rückgabeforderungen: Kazeem 2009. Teils als Flucht vor Rückgabeforderungen interpretiert und deutlich kritisiert wird der Schlüsselbegriff des ‚shared heritage‘ (vgl. Africavenir 2015). Gleichzeitig werden unter dem Stichwort des ‚geteilten Welterbes‘ Digitalisierungsprojekte und die virtuelle Zugänglichmachung von Informationen zu Objekten und Archiven vorangetrieben.

13 Deutsch: Menschliche Überreste. Der Deutsche Museumsbund definiert diese in seinen 2013 veröffentlichten ‚Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen‘ (vgl. Deutscher Museumsbund 2013a).

14 ICOM definiert in seinen ‚Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM‘ „Kulturell sensible Gegenstände und Materialien“ als „menschliche Überreste oder Gegenstände von religiöser Bedeutung“ (ICOM 2010, S. 13). Zur Debatte über sensible Objekte in öffentlichen Sammlungen: Fründt 2018; Berner, Hoffmann & Lange 2011.

## 2.4 Die Suche nach Auswegen aus der Krise

Was als reflexive und postcolonial turn begann, ethnologische Museen zu verändern, hat sich zu einer „Legitimitätskrise“ (Förster 2013, S. 190) ausgewachsen. Die Kritik an den ehemaligen Völkerkundemuseen in Westeuropa ist existenziell, sodass schon manche Autor:innen den radikalen Gedanken an ein Ende dieser Institution hegten: „Faut-il brûler les musées d'ethnographie?“ [Sollten die Völkerkundemuseen verbrannt werden? – Anm. der Verf.] (Jamin 1998), „[t]he ethnographic museum is dead“ (Harris & O'Hanlon, S. 8). Unvergleichlich lauter ist allerdings der Ruf nach einer Neudefinition von Sinn und Ziel ethnologischer Museen und der Entwicklung entsprechender Praxen. Die Suche danach findet ihren Niederschlag in unterschiedlichen Formaten.

Im Rahmen des von der Europäischen Kommission geförderten Projektes RIME<sup>15</sup> wurde 2008 ein Netzwerk von damals zehn ethnologischen Museen ins Leben gerufen, das im aktuell laufenden Projekt SWICH<sup>16</sup> seine Fortsetzung findet. „In a series of conferences, workshops, residencies and cooperative exhibition formats the museums work on strategies for a future-oriented museum practice“, so die offizielle Agenda (SWICH). Auch das ebenfalls von der Europäischen Kommission geförderte Forschungsprojekt MeLa<sup>17</sup>, dessen Aufgabe es ist, „to define innovative museum practices that reflect the challenges of the contemporary processes of globalization, mobility and migration“ (Basso Perresut; Lanz & Postiglione 2013, S. VII), widmet sich – als einer Museumssparte unter vielen – den ethnologischen Museen. Außerdem ha-

15 RIME – International Network of Ethnography Museums, gefördert aus Geldern des Programms ‚Kreatives Europa‘, Laufzeit 2008–2013, <https://culturelab.be/archive/rime/>

16 SWICH – Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage, gefördert aus Geldern des Programms ‚Kreatives Europa‘, Laufzeit 2014–2018, <http://www.swich-project.eu/>

17 MeLa - European Museums in an age of migrations, gefördert durch die Europäische Kommission, Laufzeit 2011-2015, <http://www.mela-project.polimi.it/index.htm>

ben in den letzten zehn Jahren zahlreiche Symposien<sup>18</sup> stattgefunden, unter einschlägigen Titeln wie: ‚Quo Vadis Völkerkundemuseum?‘<sup>19</sup>, ‚Wo liegt die Zukunft für Ethnographische Museen?‘<sup>20</sup> oder ‚Für immer Krise?‘<sup>21</sup>. Letzteres war Teil der Reihe ‚Fragen stellen‘, der Vortrags- und Workshopreihe des Humboldt Lab, welches darüber hinaus mit Interventionen und kleinen Ausstellungseinheiten im Ethnologischen Museum Berlin versuchte, praktische Antworten auf die Frage nach dem zukünftigen Gegenstand und Modus ethnologischen Ausstellens zu finden.<sup>22</sup>

Das 2015 gegründete Fachmagazin für Ausstellungsmacher:innen ‚MUSEEN‘ widmete sich in seiner ersten Ausgabe dem Thema ‚Wie wohnt die Weltkultur?‘. Und mit dem seit Oktober 2017 bestehenden Blog ‚Wie weiter mit Humboldts Erbe? Ethnographische Sammlungen neu denken‘ (Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2018) soll den Diskussionen über die Neupositionierung ethnologischer Museen in der – virtuellen – Öffentlichkeit Raum gegeben werden.

18 21.–23.6.2015: ‚Museum of Cultures, Wereldmuseum, Världskulturmuseet, ... What else? – Positioning Ethnological Museums in the 21st Century‘. Im Rahmen der Förderinitiative ‚Forschung in Museen‘ der Volkswagen Stiftung. Tagungszentrum Schloss Herrenhausen, Hannover. 19.–21.7.2013: ‚The future of ethnographic museums‘. Tagung im Rahmen des RIME Projekts (vgl. Fußnote ). Pitt Rivers Museum, Oxford. 29.–30.11.2012: ‚Eine alte Institution neu gedacht. Neuaufstellungen ethnologischer Sammlungen in jüngster Zeit‘. Zwischentagung der AG Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde, Universität zu Köln.

19 27.–28.6.2014: ‚Quo Vadis Völkerkundemuseum? Bilder der Vergangenheit, Debatten der Gegenwart und Perspektiven der Zukunft ethnologischer Sammlungen an Museum und Universität‘, Universität Bonn. Aus der Tagung ging die gleichnamige Publikation hervor: Kraus & Noack 2015.

20 23.10.2014: ‚Wo liegt die Zukunft für Ethnographische Museen?‘. Zwischentagung der AG Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde. Weltmuseum Wien.

21 18.–19.9.2015: ‚Für immer Krise? Fragen der Repräsentation in Museen für nichteuropäische Künste und Kulturen‘. Symposium der Reihe ‚Fragen stellen‘ des Humboldt Lab. Berlin.

22 Die rund 30 Projekte sind in der Publikation Humboldt Lab Dahlem 2015, sowie online unter <http://www.humboldt-lab.de> dokumentiert.

Der in den vorangegangenen Kapiteln skizzierte wissenschaftliche Diskurs hat die Entwicklungen in der ethnologischen Museumslandschaft in bedeutendem Maße beeinflusst. Es sollte jedoch nicht völlig unberücksichtigt bleiben, auch wenn eine nähere Betrachtung dessen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, dass die Wahrnehmung neuer Herausforderungen für die Museumspraxis „nicht allein theoretischen Erwägungen und akademischen Kreisen [entsprang]“ (Macdonald 2010, S. 54).

Zum einen bemerkt Kravagna, dass davon auszugehen sei, „dass der Druck zur Bewegung heute kaum aus später Einsicht in die Notwendigkeit eines grundlegenden Überdenkens [...] herrührt. Motivationsgrundlage scheinen hier vielmehr äußere Faktoren wie Besuchermangel, verstärkte Konkurrenz [...] und EU-Empfehlungen zur Berücksichtigung von Migration und kultureller Diversität in Europa zu sein“ (Kravagna 2015, S. 97). Zum anderen betonen Baur, Macdonald und Lagerkvist den Einfluss identitätspolitischer Bewegungen<sup>23</sup>, die begannen, selbstbestimmte Repräsentationen in Ausstellungen einzufordern (vgl. Macdonald 2010, S. 54; Baur 2015, S. 89). „[S]uch demands have perhaps been even more important triggers for museum change than the intellectual discourse“ (Lagerkvist 2008, S. 90).

Wie sehen sie also aus, diese Veränderungen hinter den Fassaden von neuen Namen und Museumsgebäuden? Nach Einschätzung von Sharon Macdonald „fanden in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren beachtliche Experimente in der musealen Präsentation der Ethnologie statt.“ (Macdonald 2015, S. 215). Laut von Bose seien die Entwicklungen sogar „fruchtbar für andere Museumskontexte“ (Bose 2015, S. 17). Daniel Tyradellis vermutet in ethnologischen Museen „die unfreiwillige Speerspitze in der Frage, wozu es Museen

jenseits von Sammelstätten- und Musentempel existenz heute und morgen braucht“ (Tyradellis 2015, S. 57). Bei so viel ‚Bewegung‘, um auf den Anfang dieses Kapitels zurückzukommen, stellt sich die Frage nach der Richtung.

Bisher „hat sich keine Musterlösung für die Repräsentation der Ethnologie herausgebildet“ (Macdonald 2015, S. 215). Vielmehr sei „im Bereich der »Völkerkunde« eine experimentelle Ausdifferenzierung im Gange, von der die weitgehend standardisierten Institutionen der zeitgenössischen Kunst nur träumen können“ (Weh 2013). Die Beobachter:innen sprechen von einer „Bandbreite der kuratorischen Ansätze“ (von Bose 2015, S. 17), welchen sich das nächste Kapitel widmet.

## 2.5 Aktuelle Ansätze des Ausstellens ethnologischer Sammlungen

Auf Basis einer Analyse der Forschungsliteratur<sup>24</sup> lässt sich feststellen, dass in den letzten zehn Jahren über gewisse Tendenzen des Ausstellens in ethnologischen Museen diskutiert wird. Es zeichnen sich verschiedene Zugänge zu ethnologischen Sammlungen ab, die im Folgenden analytisch in den Blick genommen werden. Dazu nehme ich eine theoretische Trennung vor und spreche von idealtypischen ‚Ansätzen‘ ohne zu behaupten, dass sich diese in der Praxis ebenso trennscharf abgrenzen lassen.

16

---

<sup>23</sup> Handelte es sich dabei im westeuropäischen Kontext beispielsweise um feministische und migrantische Bewegungen, hatten in den USA, Kanada, Australien und Neuseeland auch indigene Bewegungen bedeutenden Einfluss auf die Museumspraxis.

---

<sup>24</sup> Vgl. Fußnote 2.

### 2.5.1 Historisierung

Während Barbara Plankensteiner noch im Jahr 2015 konstatiert, dass „fundierte Provenienzforschung vielerorts schon seit längerer Zeit betrieben [wird,] [...] sich diese Forschungen [doch] wohl zu wenig in den Ausstellungen der Museen nieder[schlagen]“ (Plankensteiner 2015, S. 106), wird mittlerweile ein Trend in Richtung sammlungshistorischer Ausstellungen festgestellt. Die Erforschung der von kolonialen Machtverhältnissen geprägten Umstände der Erwerbung der hauseigenen Sammlungen voranzutreiben und in den Ausstellungsraum zu bringen, entwickelt sich zu einer der zentralen Strategien ethnologischer Museumspraxis. Kravagna und Larissa Förster sehen ethnologische Museen als prädestiniert dazu an, „wichtige Institutionen der Erinnerung und der Geschichtspolitik zu sein“ (Kravagna 2015, S. 96), da „ethnologische Museen von ihren Sammlungen her als historische Museen gelten können. Sie können eben nicht die Gegenwart fremder Gesellschaften, sondern besser deren Vergangenheit und am besten vergangene Begegnungen europäischer Forscher, Händler und Sammler mit Akteuren der damals als fremd beschriebenen Gesellschaften thematisieren“ (Förster 2013, S. 192). Vor dem Hintergrund der in Gang gekommenen, späten erinnerungskulturellen Auseinandersetzung mit der deutschen kolonialen Vergangenheit wird in ethnologischen Museen das Potenzial gesehen, „bevorzugte Orte einer kritischen Auseinandersetzung mit Kolonialgeschichte“ (Sternfeld 2009, S. 70) bzw. „major resources for the interrogation of colonialism“ (Harris & O'Hanlon 2013, S. 10) zu sein. „Die Analyse der konkreten Vorgehensweisen [bei der Bestandsbildung] [...] könnte die jeweiligen Handlungsoptionen der Sammelnden aber auch der Kolonisierten sichtbar machen und damit vielleicht auch einen differenzierten Blick auf die kolonialen Beziehungen, Unterdrückungsverhältnisse und Gewaltanwendungen eröffnen“ (Wonisch 2017, S. 16).

Sich der historischen Verortung der eigenen Sammlungen zu widmen, kann dabei nicht nur mit einem gesteigerten erinnerungskulturellen Verantwortungsbewusstsein, sondern auch mit dem oben skizzierten reflexive turn in Zusammenhang gebracht werden. Neben Kontakt- und Verflechtungsgeschichten rückt dieser Ansatz auch „den europäischen Repräsentationsgedanken selbst“ (Kaschuba 2015, S. 103) ins Zentrum. Im Speziellen „bietet sich [dem ethnologischen Museum] nun deutlich die Chance, sich im Modus der Selbst-Historisierung als Schauplatz europäisch-hegemonialer Welt-Bilder neu begreifbar zu machen“ (Kaschuba 2015, S. 103). Im Allgemeinen könne durch einen selbstreflexiven Ansatz gezeigt werden, dass „die Frage, wie Objekte ausgewählt, angeordnet und vorgeführt werden, [...] aufs Tiefste mit zeitgenössischen Menschenbildern verbunden ist“ (Mauksch & Rao 2015, S. 113) und ein medienkritisches Bewusstsein für „das »Gemachtsein« von musealer Inszenierung und ihre Verstrickung in Machtbeziehungen“ geschaffen werden (Mauksch & Rao 2015, S. 119).

Außerdem steht das Konzept, Erwerbs-, Institutions- und damit Kolonialgeschichte aufzuarbeiten und auszustellen, in Einklang mit „eine[r] der wichtigsten Forderungen postkolonialer Museologie [...] [,] das Museum, seine Sammlungen, seine Geschichte und seine Arbeitsweise selbst Teil der Auseinandersetzung und Darstellung werden [zu lassen]“ (Fründt 2015, S. 101).

Doch neben allem Beifall gibt es auch Zweifel und Kritik. Angesichts der ökonomischen Zwänge, von denen Museen nicht frei sind, fragt sich Plankensteiner, ob „der [Museumstyp] sich vielleicht gerade durch Selbstreflexion [...] aus dem Rampenlicht genommen hat [...]. Offen bleibt, ob die dafür [Steigerung von Besucherzahlen] nötigen Faktoren wie touristische Attraktivität, finanzkräftige Sponsoren oder breite mediale Aufmerksamkeit durch gesellschaftskritische selbstreflexive Projekte erzielt werden können“ (Plankensteiner 2015, S. 105).

Für Mauksch und Rau steht das Dilemma der Reproduktion im Vordergrund, wenn sie konstatieren, dass „der kritische Umgang mit Geschichte Denkfiguren [wiederholt] in der Hoffnung, sie zu überwinden. Reflektierende Historiografie ist damit im Paradox der Zitation gefangen. Sie sagt und bestätigt das, was nun nicht mehr gelten soll, und bezeugt damit jene Kategorien, die sie dem Denken zu entfremden hofft“ (Mauksch & Rao 2015, S. 116).

Schließlich scheinen mehrere Autor:innen in einem Modus der Historisierung keine dauerhafte oder genügende Programmatik zu sehen. Für Macdonald steht fest, dass „historisierte Reflexivität keine endgültige Lösung für die schwierige Aufgabe der Ethnologie sein kann“ (Macdonald 2015, S. 221). „Eine weitreichende Übernahme dieses Ansatzes könnte [...] dazu führen, dass ethnologische Fragen und Inhalte zu stark auf Selbstkritik reduziert werden“ (ebd., S. 220). Mauksch und Rao fordern, dass „[d]er postmoderne Umgang mit dem Museum [...] nicht allein darin bestehen [solle], vernichtende Kritik an seiner historischen Bedingtheit zu äußern, sondern [dieser] sei auch in der Pflicht, positive Betrachtungsweisen zu entwickeln, die helfen, es »neu zu denken.«“ (Mauksch & Rao 2015, S. 110). Und Kravagna beschreibt die historische Herangehensweise als Notwendigkeit, jedoch mit einer deutlichen Aufforderung, nicht darin zu verharren. „Nur aus einer bewussten, intentionalen und kritischen Beschäftigung mit seiner Stellung in Kolonialismus und Rassismus kann das Museum eventuell ‚frei‘ werden für neue Aufgaben“ (Kravagna 2015, S. 99). Es sei jedoch nicht mehr „als [ein] Durchgangsstadium vom ethnologischen Museum zu einem heute noch unbekanntem Museumstyp“ (Kravagna 2015, S. 100).

## 2.5.2 Künstlerische Perspektiven auf ethnologische Sammlungen

Neben einem Interesse an der historischen Kontextualisierung ethnologischer Sammlungen kann auch ein Interesse an künstlerischen Perspektiven auf diese beobachtet werden. Dabei lassen sich drei Spielarten dieses Trends identifizieren.

Das 2006 eröffnete Musée du Quai Branly wird als Wegbereiter einer „ästhetisierende[n] Präsentationsweise“ (Wonisch 2017, S. 26) und gleichzeitig als „eine der umstrittensten Neueröffnungen der letzten Jahrzehnte“ (Bose 2015, S. 19) gehandelt. Da eine Kritik an diesem spezifischen Museum nicht Gegenstand dieser Arbeit ist, kann hier nicht ins Detail der Debatten gegangen werden (vgl. Sternfeld 2009; Brutti 2006; Dias 2008). Grundsätzlich besteht das Konzept darin, „die ethnografischen Objekte als Kunstwerke auszustellen und damit die Universalität künstlerischen Schaffens zu betonen“ (Bose 2015, S. 19). Die Bewertung dessen schwankt zwischen der Befürwortung der „Anerkennung des Kunststatus“ (Förster 2013, S. 194) auf der einen Seite und dem Vorwurf des „Auswegs“ (Wonisch 2017, S. 25; Kaschuba 2015, S. 104) aus der kritischen Auseinandersetzung und der Flucht in einen „Neoprimitivismus“ (Clifford 2007, S. 5) auf der anderen Seite.

Zweitens entscheiden sich einige ethnologische Museen dafür, künstlerische Arbeiten zeitgenössischer, als ‚nicht-westlich‘ wahrgenommener Künstler:innen zu präsentieren. Das augenscheinliche Dilemma dieses Ansatzes besteht in der damit verknüpften Tendenz zur Kulturalisierung dieser Kunst und ihrer Produzent:innen (vgl. Wonisch 2017, S. 26; Förster 2013, S. 195). Das Ausstellen von Kunst in einem ethnologischen Museum misst dieser eine andere Bedeutung zu als das Ausstellen von Kunst im Kunstmuseum. „Zeitgenössische Künstler sehen ihre Arbeiten oft lieber in Kunstmuseen ausgestellt, wo sie [...] an den globalen Kunstdiskurs und Kunstmarkt angeschlossen wer-



den, als in ethnologischen Museen, in denen sie Gefahr laufen »ethnologisiert« oder kulturalisiert zu werden“ (Förster 2013, S. 195).

Die dritte Spielart der Hinwendung zur Kunst ist die Kollaboration mit Künstler:innen. Dabei werden wiederum verschiedene Formen der Zusammenarbeit erprobt. Diese reichen von durch Künstler:innen kuratierten Sammlungspräsentationen über ‚Residence-Projekte‘, in denen diese über einen gewissen Zeitraum mit den jeweiligen Sammlungen arbeiten und ihre daraus entstehenden künstlerischen Ergebnisse in Ausstellungen präsentieren, bis hin zu Interventionen in den Dauerausstellungen der Häuser. Ohne in Zweifel zu stellen, dass diese Form der Zusammenarbeit interessante Aussagen zutage bringt, bietet auch sie Anlass für Kritik.

Manche Autor:innen warnen angesichts dieser Tendenzen vor einer „Verantwortungsverlagerung“ (Macdonald 2015, S. 226). Es sei wichtig, dass „das Erarbeiten ethnologischer, also auf wissenschaftlicher Forschung von Fachvertreter:innen beruhender Perspektiven ob alldem nicht hintangestellt wird“ (Kraus 2015, S. 15). Tyradellis spitzt dies zu der provokanten Behauptung zu, „[d]ass ethnologische Museen heute regelmäßig und immer öfter Künstler beauftragen, in ihren Sammlungen zu ‚intervenieren‘ oder ganze Ausstellungen zu kuratieren, könnte [...] ein Hinweis darauf sein, dass sich die Wissenschaft [...] mit ihrem Latein am Ende wähnt. Wenn man innerdisziplinär nicht mehr weiter weiß, ruft man die Kunst, die sich dem eigenen Terrain ganz anders nähert“ (Tyradellis 2015, S. 57).

Außerdem wird Kritik an dem punktuellen und temporären Charakter derartiger Kollaborationsprojekte geübt. Es gäbe die Tendenz, Künstler:innen die Aufgabe zu übertragen, „postkoloniale Auseinandersetzung in einem bestimmten dafür gekennzeichneten Bereich zu betreiben und den Rest des Museums in seiner Aussage und Struktur unangetastet zu lassen“ (Fründt 2015, S. 103). Im Gegensatz zu einer langfristigen Neuausrichtung könnten

„mit kurzfristigen Interventionen [...] Künstler den Museen höchstens provisorisch aus einer Krise helfen“ (Förster 2013, S. 196). Insofern ließe sich mit Wonisch zu dem Schluss kommen, dass „[d]ie Gegenwartskunst [...] die drängenden Probleme ethnologischer Museen nicht zu lösen [vermag]“ (Wonisch 2017, S. 8)

### 2.5.3 Die Kollaboration mit source communities

Doch auch abseits der Kunst gibt es ein reges Interesse an Kollaboration. „Dialogue and collaboration is the name of the game these days“ (Boast 2011, S. 56). Die Rede ist von der Zusammenarbeit mit Vertreter:innen sogenannter ‚source communities‘, zumeist übersetzt als Herkunfts- oder Ursprungsgesellschaften. „Was mögliche Kooperationspartner/-innen bei der Arbeit in ethnologischen Sammlungen angeht, so stehen augenblicklich zum einen Künstler/-innen sowie zum anderen Vertreter/-innen sogenannter source communities [...] im Vordergrund“ (Kraus 2015, S. 15).<sup>25</sup> Im von Laura Peers und Alison K. Brown 2003 herausgegebenen Schlüsselwerk ‚Museums and source communities‘ (Peers & Brown 2003) definieren die Autorinnen letztere als „the communities from which museum collections originate“ (ebd., S. 1). Förster weist darauf hin, dass von manchen Autor:innen auch der Begriff der „creator community“ propagiert wird, „weil er analog zu Sammlern, Forschern und Kuratoren von Herstellern spricht“ (Förster 2013, S. 201).

Wenn es um die Involvierung von source/creator communities in die Museumspraxis geht, wird häufig auf das Konzept der „Kontaktzone“ rekurriert (vgl. Fründt 2015, S. 102; Förster 2013, S. 201; Krepis 2011, S. 81; Wonisch 2017, S. 62). Robin Boast beobachtet sogar eine gewisse Synonymität:

---

<sup>25</sup> Ganze Abschlussarbeiten widmeten sich in den letzten Jahren diesem Ansatz: Trostorf 2017; Czarnowski 2013.

„Especially in Europe, the contact zone is now more or less synonymous with these inclusionist, collaborative programs“ (Boast 2011, S. 56). Mary Louise Pratt brachte den Begriff der Kontaktzone 1991 in ihrem Artikel ‚The Arts of the Contact Zone‘ (Pratt 1991) in die Debatte ein, „to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths“ (ebd., S. 34). Clifford regte dazu an, das ethnologische Museum als solchen Raum zu denken (vgl. Clifford 1997), das heißt, kollaborative Zusammenarbeit im Museum „vor dem Hintergrund bestehender Asymmetrien der Machtverhältnisse“ (Sternfeld 2013, S. 48) zu verstehen. Es müsse nach „Möglichkeiten der Interaktion und Kommunikation“ (ebd., S. 53) gesucht werden, die von einem Bewusstsein dafür ausgehen, dass der Kontakt „auf Basis massiver hierarchischer Ungleichberechtigung stattfindet“ (ebd., S. 51) ohne dabei jedoch bestehende „Handlungsräume und Kommunikationen aufseiten marginalisierter Positionen“ (ebd., S. 52) und die Vision gleicher Handlungsmacht aus dem Blick zu verlieren.

Die folgende Darstellung fokussiert sich auf Ansätze des Ausstellungsmachens in Zusammenarbeit mit den source communities der Objekte. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass es sich dabei nur um einen Teilaspekt dessen handelt, was Burkhard Fenner als „Verhandeln von Forderungen und Anliegen der Gesellschaften, deren kulturelles Erbe sie bewahren“ (Fenner 2010, S. 74), beschreibt. Neben der kuratorischen Ebene spielt, so Förster, auch „die Berücksichtigung emischer<sup>26</sup> Konzepte des Bewahrens und Zu-

---

<sup>26</sup> Nach Halbmayr können als „emisch“ solche Herangehensweisen bezeichnet werden, die den „kulturspezifischen Logiken“ folgen (vgl. Halbmayr 2010). Förster nennt als Beispiele: „Sammlungsobjekte wurden temporär aus dem Depot geholt und für traditionelle Zeremonien zur Verfügung gestellt, um schließlich mit neuen Gebrauchsspuren in das Museum zurückzukehren; und in Depots wurden neue Aufbewahrungsweisen eingeführt, bei denen Anordnung und Handling nicht mehr nur von Größe und Beschaffenheit, sondern auch von symbolischen Bezügen und spiritueller Energie abhängen“ (Förster 2013, S. 201f.).

gänglichmachens und die Auseinandersetzung mit der Restitutions- und Repatriierungsbewegung“ eine wichtige Rolle (Förster 2013, S. 203).

Der Impuls für die Entwicklung kollaborativer Herangehensweisen an das Kuratieren wird erstens in den erwähnten identitätspolitischen Bewegungen in den ehemaligen Siedlerkolonien (USA, Kanada, Australien, Neuseeland) gesehen (vgl. Förster 2013, S. 201; Czarnowski 2013, S. 9; Modest 2012, S. 85; Wonisch 2017, S. 62). Von seinen Ursprüngen her, als Forderung nach Teilhabe und Selbstrepräsentation marginalisierter Bevölkerungsgruppen, hat dieser Ansatz also eine emanzipatorische Facette.

Zweitens beförderten auch die skizzierten theoretischen Entwicklungen im Rahmen des reflexive und des postcolonial turn – die daraus folgende, bereits zitierte, generelle „Aufmerksamkeit gegenüber den Prozessen der Produktion [...] und gegenüber dem partiellen, parteilichen und spezifisch positionierten Charakter von Wissen“ (Macdonald 2010, S. 52) – die „Idee der geteilten Autorität“ (Modest 2012, S. 85; vgl. Clifford 1997, S. 210) und Deutungsmacht. Partizipation und Multiperspektivität avancierten zu zentralen Stichwörtern der Museumspraxis<sup>27</sup>. Die Zusammenarbeit mit source communities ist insofern auch als Ausdruck des Anspruchs zu lesen, sich von ‚fertigen‘, kohärenten Erzählungen zu verabschieden und stattdessen „die Vielschichtigkeit von Bedeutungen und Interpretationsmöglichkeiten zuzulassen und zu vermitteln“ (Gesser et al. 2012, S. 11).

Drittens steht hinter kollaborativen Projekten mit Herkunftsgesellschaften auch ein pragmatisches Interesse von Seiten der Museen an „indigenen Ontologien“ (Macdonald 2015, S. 222f.) bzw. generell an source communities als Informationslieferant:innen. „Lokale Expertinnen und Experten können aus Sicht auch aktueller Museumsethnologie privilegiert Auskunft darüber

---

<sup>27</sup> In Deutschland sind Partizipation und Multiperspektivität vor allem im Kontext der Debatten über die Gestaltung von Museen in der Migrationsgesellschaft zu Schlüsselbegriffen avanciert (vgl. Deutscher Museumsbund 2013b).

geben, welche Funktion und Rolle ein Objekt im spezifischen kulturellen Gefüge einnimmt oder einnimmt“ (Mauksch & Rao 2015, S. 111).

Die Kritik, die gegenüber diesem Ansatz vorgebracht wird, ist zunächst deckungsgleich mit der oben skizzierten Kritik an der Kollaboration mit Künstler:innen. Auch hinsichtlich der Zusammenarbeit mit source communities wird vor einer Verantwortungsverlagerung und einem Rückzug von wissenschaftlich begründeten Positionierungen gewarnt. „Eine zurecht geforderte Perspektivenvielfalt wird nicht durch Verzicht auf eigene Arbeiten und Interpretationen erzielt, sondern durch Verzicht auf autoritäre Deutungsmonopole sowie durch die Möglichkeit anderer Stimmen, sich ebenfalls Gehör und Handlungsmacht zu verschaffen“ (Kraus 2015, S. 15). Auch hier wird der temporäre und punktuelle Charakter kollaborativer Formate kritisch gesehen.

Darüber hinaus wird auf die spezifische Problematik des Unterfangens verwiesen, überhaupt eine ‚source community‘ zu bestimmen. „Besteht nicht allgemein die Gefahr einer Re-Exotisierung und Essentialisierung der »Anderen«, wenn man sie mit dem Stempel der source communities versieht?“ (Scholz 2015, S. 278). „Wer gilt zum Beispiel als legitimer Vertreter einer zwar indigenen, aber nicht unbedingt homogenen Gemeinschaft? Inwieweit dürften heute Nationalstaaten als territoriale Nachfolger der früheren Kolonien das Kulturerbe der lokalen ethnischen Gruppen als nationales Erbe beanspruchen?“ (Fenner 2010, S. 284). Und wie ist es möglich, „sich geographischen Definitionen und dem »Idealbild von Gemeinschaft« sowie dem »unreflektiert vorausgesetzten Isomorphismus von Kultur, Ort und Menschen«, den diese oft heraufbeschwören, zu entziehen“ (Macdonald 2000, S. 141 mit Bezug auf Caglar 1997, S. 174)?

Kravagna formuliert außerdem eine besonders harsche Kritik an der Qualität der Einbindung von source communities: „Die oft beschworenen »anderen Stimmen« werden heute gerne auf oberflächlicher Ebene integriert, um

dem Museum einen multikulturellen Anstrich zu geben, indem sie Folklore aufführen, Modeschauen darbieten, kochen oder Kunsthandwerk verkaufen und manchmal auch eine »indigene« Fußnote zu einer Ausstellung liefern dürfen“ (Kravagna 2015, S. 99). Er erklärt die Kollaboration mit source communities ohne gleichzeitige Veränderungen in der Personalpolitik für vergebens. „Die »anderen Stimmen« müssen v. a. auch auf der Ebene der Personalpolitik der Museen berücksichtigt werden, um deren Dekolonisierung mit Aussicht auf Erfolg in Angriff nehmen zu können“ (Kravagna 2015, S. 99).<sup>28</sup>

Schließlich wird von einigen Autor:innen der emanzipatorische Charakter kollaborativer Ansätze in Frage gestellt. „So wichtig Kooperationsprojekte mit den Herkunftsgesellschaften sind, oftmals werden dabei erneut koloniale Machtverhältnisse reproduziert, indem die westlichen Museen die Regeln der Zusammenarbeit bestimmen“ (Wonisch 2017, S. 7). Während einige befürchten, „that the neocolonial nature of these contact zones could destroy the very empowerment that it is meant to engender“ (Boast 2011, S. 57), relativieren andere grundsätzlich die Erwartung einer Beeinflussung gesellschaftlicher Machtverhältnisse durch museale Praxis: „We doubt that museums are key factors for the political, social and economic empowerment of marginalised groups; however, we do believe that a museum can be a place for discussion and a forum for debate“ (Guzy, Hatoum & Kamel 2010, S. 12).

21

---

<sup>28</sup> Eine kritische Auseinandersetzung mit Personalpolitik in Kulturinstitutionen in der Migrationsgesellschaft bietet Terkessidis 2011.

#### 2.5.4 Zeitgenössische Themen im ethnologischen Museum – eine offene Forschungsfrage

In den vorangegangenen Kapiteln wurden drei viel diskutierte Trends der Neuausrichtung ethnologischer Museen in den Blick genommen. Darüber hinaus gibt es in der Literatur, die sich in diesem Jahrzehnt mit den Veränderungen in Museen mit ethnologischen Sammlungen in Westeuropa befasst, Hinweise auf einen weiteren Ansatz. Dieser wird zugleich als relativ neu, wenig verbreitet und sehr zukunftssträchtig wahrgenommen: das Ausstellen „globale[r]“ (Modest 2012, S. 87), „zeitgenössischer“ (Pagani 2013a, S. 162), „kontrovers diskutierter“ (Schmid 2009, S. 106) bzw. „aktuelle[r] gesellschaftliche[r]“ (Wonisch 2017, S. 65) Themen bzw. Fragestellungen. Meistgenanntes Beispiel dieser Herangehensweise ist das Världskulturmuseet in Göteborg (vgl. Pagani 2013a, S. 162; Förster 2013, S. 197; Schmid 2009, S. 102; Modest 2012, S. 87). Es lässt sich feststellen, dass eine Reihe weiterer ehemaliger Völkerkundemuseen es als ihre Programmatik beschreibt, ‚zeitgenössische‘ (oder ähnlich definierte) Themen auszustellen. Eine Untersuchung, die sich explizit mit dieser Variante ethnologischer Museumspraxis befasst, gibt es meines Wissens noch nicht. Doch dieser Trend wirft Fragen auf: Erstens zeigt der Blick auf die bisherige Literatur, dass unklar ist, was dieses Konzept als solches auszeichnet. Was kann für den Ansatz, zeitgenössische Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen auszustellen, als charakteristisch definiert werden? Zweitens legt eine theoretische Auseinandersetzung mit der Herangehensweise nahe, dass diese eine Reihe spezifischer Reibungspunkte mit sich bringt.

So ist zunächst die Frage, welches Verständnis ‚globaler‘, ‚zeitgenössischer‘, ‚kontrovers diskutierter‘ oder ‚aktueller gesellschaftlicher‘ Relevanz überhaupt hinter dieser Programmatik steckt? Sind es, wie es Kravagna als

Ideal skizziert, „Auseinandersetzungen über historische und zeitgemäße Konzepte von Kultur, Identität, Differenz, überhistorische und gegenwärtige Praktiken der Ausbeutung, Ausgrenzung und Aneignung“ (Kravagna 2015, S. 94), die unter diesem Label geführt werden? Soll es, wie er es theoretisch entwirft, um „aktuell[e] Fragen zur Aufteilung der Welt und zur Verteilung von Chancen und Ressourcen“ (ebd.) gehen? Sind es „Themen wie Rassismus, Vertreibung, Migration, Flucht, die aus dem ökonomischen, sozialen und politischen Ungleichgewicht der Weltteile resultieren“, wie Wonisch es propagiert, da ethnologische Museen diese „aus einer historischen und aus einer globalen Perspektive betrachten könnten“ (Wonisch 2017, S. 65)? Oder stellen, was Modest für sinnvoll hielt, „Multikulturalismus (sollte dies überhaupt ein Begriff sein, der uns bleibt), Transnationalismus und sich verändernde Vorstellungen von Bürgerschaft und Zugehörigkeit“ die „aktuelle[n] Belange“ dar, „denen sich dieser Museumstyp in besonderer Weise widmen kann“ (Modest 2012, S. 89)? Und wenn ja, wie verhält sich eine solche Programmatik zu den Vorlieben des Publikums? Stößt sie auf positive Resonanz? Werden Räume für Konflikt und Diskussion (vgl. Muñoz 2017, S. 247) von Besucher:innen nicht eher gemieden? Was wird also bei näherer Betrachtung unter dem Stichwort des Zeitgenössischen, des Globalen, des Kontroversen oder des Gesellschaftspolitischen verhandelt und ergeben sich daraus Reibungspunkte mit den Präferenzen der Zielgruppe?

Mit welchem Ziel werden ethnologische Sammlungen in den Kontext ‚zeitgenössischer‘ Themen gestellt? Entsprechen die Intentionen der Akteur:innen den Zuschreibungen in der Literatur? Modest bringt die thematische Herangehensweise mit einem Bestreben in Verbindung, „die Dichotomie von westlich/nicht-westlich und beunruhigende geopolitische Fassungen von Regionen und Kulturen in globalen Themen aufzulösen“ (Modest 2012, S. 88). Außerdem könnten „[e]thnografische Museen [...] ihr Publikum dabei

unterstützen, die Veränderungen in der gegenwärtigen Gesellschaft bewusst wahrzunehmen und zu reflektieren“ (ebd., S. 89). Fabienne Boursiquot interpretiert diesen Ansatz als Möglichkeit „to reflect on questions of society [...] [to] transmit questions rather than answers. In this perspective, the museum becomes an interactive ‘observatory’ of social life“ (Boursiquot 2014, S. 69).

In welchem Kontext ist die zu untersuchende Hinwendung ethnologischer Museen zu zeitgenössischen Themen zu sehen? Welche gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen nehmen die Akteur:innen wahr? Wie unbefangen können Museen mit ethnologischen Sammlungen in diesem Jahrzehnt Ausstellungen konzipieren, die nicht explizit auf Kolonial- und Sammlungsgeschichte abzielen? Sind zeitgenössische Themen nicht eigentlich ‚sorgloseren Museen‘ (vgl. Tyradellis 2015, S. 57) vorbehalten, sprich Ausstellungenshäusern, Kunstmuseen und Museen ohne ethnologische Sammlungen?

Mehrere Autor:innen weisen auf die zentrale Schwierigkeit hin, dass „[a]ktuelle Themen [...] mit den historischen Beständen häufig nur schwer darstellbar [sind]“ (Fründt 2015, S. 105).

Zum einen wird in der Literatur ein Mangel an zeitgenössischen Objekten konstatiert: „[D]ie Museen [verfügen] über wenig eigenes Material, um Themen, Dynamiken und Problematiken der Gegenwart zu verhandeln“ (Förster 2013, S. 190). „Ein Bruch in der Sammlungskontinuität hat dazu geführt, dass in fast allen ethnologischen Museen der Gegenwartsbezug fehlt“ (Ahrndt & Schmid 2012, S. 96). Würde es nicht zur Reproduktion der viel kritisierten ‚Geschichtslosigkeit‘ ethnologischer Repräsentationen beitragen, wenn aktuelle Fragestellungen anhand historischer Gegenstände vermittelt werden? Ahrndt und Schmidt stellen fest, dass „[d]er Mangel an zeitgenössischen Objekten [...] immer wieder dazu [führe], dass sich eine Vorstellung von stati-

schen Lebensformen bei anderen Kulturen und eine scheinbare Zeitlosigkeit in die Präsentation »einschleicht«“ (Ahrndt & Schmidt 2012, S. 304).

Zum anderen wird den Objekten eine gewisse ‚Voreingenommenheit‘ zugeschrieben, die sich aus ihrem ursprünglichen Zweck ergibt. „[T]he historic shape of ethnographic collections does not easily match that of the contemporary world because they usually either map the contours of colonialism or concur with the pre-established disciplinary boundaries of anthropology in their emphasis on particular regions and the construction of indigeneity“ (Harris & O’Hanlon 2013, S. 12). Die Sammlungspolitik habe sich „auf möglichst »typische« sowie »ursprüngliche und unverfälschte« Objekte konzentrier[t], die außerdem der jeweilig angenommenen Stufe und Zuschreibung entsprachen“ (Fründt 2015, S. 99).

Welche Maßnahmen ergreifen ethnologische Museen, um angesichts dieser Charakteristika ihrer Sammlungen Narrative zu entwickeln, die über eine Repräsentation ‚anderer Kulturen‘ oder die selbstreflexive Thematisierung eben dieser hinausgehen? Welche Strategien entwickeln ethnologische Museen, um Brücken zwischen den historischen Objekten – zu einem Großteil gesammelt im Kontext kolonialer Expansion und der Etablierung der Vorstellung einer ‚zivilisatorischen Überlegenheit‘ des ‚Westens‘ über ‚den Rest‘ – und ‚zeitgenössischen Themen‘ zu schlagen? Interessant erscheint mir dabei auch, ob sich ein Spannungsfeld zwischen der inhaltlichen Ausrichtung und den etablierten Arbeits- und Wissensstrukturen ergibt – seien es die traditionell disziplinäre und regionale Ausrichtung der Expertisen der Kurator:innen oder der Zuschnitt der in den Datenbanken enthaltenen Informationen. Inwiefern ist die neue Herangehensweise mit den internen Organisationsformen kompatibel? Und schließlich bleibt zu untersuchen, welche Wirkungen das Ausstellen aktueller gesellschaftlicher Fragestellungen in Museen mit ethnologischen Sammlungen hat. Lassen sich in den entsprechenden Museen übergreifend ähnliche positive und negative Effekte feststellen?

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, zu einer Klärung dieser Fragen und damit zu einem differenzierteren Verständnis des Phänomens des Ausstellens zeitgenössischer Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen beizutragen. Gibt es eine typische Programmatik, gemeinsame Intentionen, geteilte Strategien und übergreifende Effekte? In welchem gesellschaftlichen Kontext ist diese Tendenz zu sehen und welche Reibungspunkte kommen zum Tragen? Kurz, was kennzeichnet den Ansatz, zeitgenössische Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen auszustellen und welche Spannungsfelder tun sich dabei auf?

### 3. Wissenschaftlicher Ansatz

Der im vorangegangenen Kapitel ausführlich dargestellten Forschungsfrage nähere ich mich über die Analyse empirischen Datenmaterials. Es werden leitfadengestützte qualitative Interviews mit ausgewählten Expert:innen geführt und mittels kategoriengeleiteter Textanalyse ausgewertet. Bei den Interviewpartner:innen handelt es sich um die Direktor:innen der ethnologischen Museen in Hamburg, Leipzig, Amsterdam und Göteborg.<sup>29</sup> Im Folgenden sollen das Erkenntnisinteresse, die Methode der Datenerhebung, die Auswahl der Fälle, das Vorgehen bei der Auswertung des Materials sowie meine eigene Situierung nachvollziehbar gemacht werden.

#### 3.1 Erkenntnisinteresse und Datenerhebung

Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist das Ausstellen ‚zeitgenössischer Themen‘ in Museen mit ethnologischen Sammlungen. Mein Interesse gilt dabei nicht der Analyse der ‚Produkte‘, ich analysiere keine Ausstellungen.

---

<sup>29</sup> Aus gegebenem Anlass (vgl. Fußnote 71) wurden außerdem eine Ausstellungsmacherin und der Vizedirektor des Världskulturmuseet interviewt.

gen. (Ausstellungsanalysen zum Abgleich von ‚Theorie und Praxis‘ der untersuchten Museen wären durchaus denkbar, sind im Rahmen dieser Masterarbeit jedoch nicht umzusetzen.) Was mich interessiert, ist ‚die Perspektive der Produzent:innen‘: Wie beschreiben die ausgewählten Akteure ihre Programmatik, welche Intentionen verbinden sie damit, wie deuten sie den Kontext ihres Handelns, auf welche Strategien setzen sie, welche Effekte erkennen sie und welche Reibungspunkte nehmen sie wahr? Ich ziele auf die Denk- und Handlungsweisen der Akteure ab und bewege mich damit in einem klassischen Bereich der Erforschung von Betriebswissen mittels Expert:inneninterviews. (vgl. Meuser & Nagel 2009, S. 472) „Die Experten geben Auskunft über die Bedingungen ihres Handelns. Dessen Maximen, Regeln und Logiken sind der Gegenstand des Forschungsinteresses“ (ebd.).

Da die größtmögliche Repräsentativität der Aussagen für die ausgewählten Museen angestrebt wird, fällt die Zuschreibung des Expert:innenstatus auf die Direktor:innen (und nicht etwa Kurator:innen oder Gestalter:innen). Mit den Leiter:innen wird jene Ebene der Institution befragt, die sich für deren konzeptionelle Ausrichtung und Entwicklung verantwortlich zeigt.

Die Befragung wird leitfadengestützt und im persönlichen Gespräch durchgeführt. Wie in Leitfadeninterviews üblich, sind „weder Frageformulierungen noch die Reihenfolge der Fragen verbindlich“ (Gläser & Laudel 2010, S. 42), sondern je nach Gesprächsverlauf flexibel. Der Leitfaden ist akteurspezifisch angelegt und besteht aus acht bis neun Interviewfragen. Den Fragen wurden häufig erklärende Einleitungen vorangestellt und teils mehrere Subfragen untergeordnet. Den Hauptteil der Befragung stellen die sechs Fragenkomplexe ‚Themen‘, ‚Dauerausstellung‘, ‚Besucher:innen‘, ‚Objekte‘, ‚Strategien‘ und ‚Anerkennung und Ablehnung‘ dar. Hinzu kommt der Aspekt der Umbenennung ethnologischer Museen, der für den Anfang vorgesehen ist, um mit einer potenziell einfach zu beantwortenden Frage einen Einstieg

ins Gespräch zu ermöglichen und eventuell bereits Aussagen über das Selbstverständnis des Hauses zu generieren. Die Frage nach den ‚Themen‘ soll zum einen im Sinne einer Vertiefung klären, was unter dem Stichwort des Zeitgenössischen, des Globalen, des Kontroversen oder des Gesellschaftspolitischen verhandelt wird. Zum anderen geht es darum, ein Gespräch über die Programmatik und damit verknüpfte Intentionen und Erwartungen in Gang zu setzen. Außerdem wird nach der strategischen Entscheidung für oder gegen ‚Dauerausstellungen‘ und nach dem Faktor ‚Besucher:innen‘ gefragt. Mit der Frage, wie den ‚Objekten‘ ‚Geschichten über das Hier und Jetzt‘ entlockt werden können, wird auf eine Positionierung zur zentralen Herausforderung abgezielt, Brücken zwischen ethnologischen Sammlungen und ‚zeitgenössischen Themen‘ zu schlagen. Unter dem Stichwort ‚Strategien‘ geht es um die Frage nach neuen Arbeitsweisen, beispielsweise auf dem Gebiet der Sammlungspolitik und -forschung. Mit der Frage nach ‚Anerkennung und Ablehnung‘ soll die Möglichkeit gegeben werden, negative und positive Effekte der Herangehensweise des Hauses anzusprechen. Um mit dieser potentiell „heiklen Frage“ (vgl. Gläser & Laudel 2010, S. 149) das Gesprächsklima nicht zu Beginn zu beeinträchtigen, ist sie für das Ende des Interviews vorgesehen. Den Abschluss bildet im Idealfall die offene Frage, ob es aus Sicht des:der Interviewten noch den einen oder anderen wichtigen Aspekt hinzuzufügen gelte. Darin liegt sowohl eine letzte Chance, unvorhergesehene Informationen zu generieren, als auch der Wunsch, das Interview mit einer für den:die Gesprächspartner:in möglicherweise angenehmen Frage abzurunden (vgl. ebd.).

### 3.2 Die Auswahl der Fälle

Die Auswahl der Museen basiert auf der Annahme, dass es sich dabei um Institutionen handelt, in denen dezidiert der Anspruch verfolgt wird, sich „aktuellen, gesellschaftlich relevanten Fragen“ (Engler 2017) „global relevanten Themen“ (Grassi Museum für Völkerkunde 2018a), „contemporary global issues“ (Världskulturmuseet 2018) oder „contemporary societal questions“ (Tropenmuseum 2018) zu widmen. Indizien dafür sind zunächst die hier zitierten Selbstbeschreibungen. Diese sind den Websites der Museen entnommen.

Im Fall des Völkerkundemuseum Hamburg handelt es sich um eine Passage aus einem Interview mit der Direktorin Barbara Plankensteiner, die im April 2017 die Leitung des Museums übernommen hat. Plankensteiner betonte in Presseinterviews ihren Wunsch nach einer Neuausrichtung des Hauses. Die Programmatik solle zukünftig von „Gegenwartsthemen“ (Welt 2017), „aktuelle[n] Fragestellungen“ (Pohle 2017) bzw., wie oben zitiert, „aktuellen, gesellschaftlich relevanten Fragen“ (Engler 2017) gekennzeichnet sein. Dies rückte das Museum für Völkerkunde in Hamburg als Untersuchungsgegenstand in mein Blickfeld. Bestärkt wurde mein Interesse an den Entwicklungen in Hamburg durch das Statement: „Wir arbeiten an einer aktuellen Programmatik für das Museum, mit der wir die hauseigenen Sammlungen unter Einbezug gegenwärtiger und kritischer Fragestellungen in den Fokus rücken wollen“ (Museum für Völkerkunde Hamburg 2018a). Das Statment ist im Kontext der Ankündigung der sogenannten Museumsgespräche (einer Reihe öffentlicher Vorträge) auf der Website zu finden.

Ähnlich verhält es sich mit dem Grassi Museum für Völkerkunde. Dort übernahm Nanette Snoep im Januar 2015 die Leitung und begann mit ihren Erneuerungsvorhaben. Zu der Annahme, dass die geplanten Entwicklungen in Leipzig für meine Forschungsfrage interessant sein könnten, bin ich eben-

falls durch Interviewaussagen gekommen. Snoop spricht sich darin für „mehr zeitgenössische Themen für das Grassi“ (Orbeck 2015) aus und kündigt an, die Ausstellungen „stärker thematisch ordnen“ (FAZ 2018) zu wollen. Zudem veränderte sich der Onlineauftritt des Museums – wie gesagt ist auf der Website nun von einer Schwerpunktsetzung auf ‚global relevante Themen‘ zu lesen. Und nicht zuletzt wurden das Ausstellungsformat ‚Grassi invites‘ ins Leben gerufen, dessen Ziel es ist, „Ausstellungen zu gegenwärtigen politischen Themen und gegenwärtigen Entwicklungen zu erarbeiten“ (Grassi Museum für Völkerkunde 2018b), und erste themenbasierte Ausstellungen mit Titeln wie ‚Fremd‘<sup>30</sup> und ‚Tattoo & Piercing‘<sup>31</sup> gezeigt. Letztere war zum Zeitpunkt meiner Untersuchung im Grassi Museum zu sehen, während gleichzeitig in Amsterdam mit ‚Body art‘<sup>32</sup> ebenfalls eine Ausstellung zum Thema Körperkunst gezeigt wurde.

Während die Häuser in Hamburg und Leipzig gerade erst dabei sind, sich neu zu positionieren, wird die jeweils propagierte Ausrichtung in Göteborg und Amsterdam bereits seit einigen Jahren verfolgt. Das Världskulturmuseet in Göteborg wird, wie bereits in Kapitel 2.5.4 angesprochen, in der Literatur als Paradebeispiel eines themenbasierten Ansatzes genannt. Seit 2004 hat es mit Ausstellungen zu Themen wie HIV/Aids,<sup>33</sup> Menschenhandel,<sup>34</sup> Gender-

vorstellungen,<sup>35</sup> der Bekleidungsindustrie,<sup>36</sup> Zivilcourage<sup>37</sup> oder Mobilität<sup>38</sup> sein Profil geprägt. Auch dem Tropenmuseum wird in der Literatur ein Fokus auf „contemporary topics“ (Pagani 2013a, S. 162) zugeschrieben. Dies fand in den letzten Jahren seinen Niederschlag in Ausstellungen mit Titeln wie: ‚Black & White‘,<sup>39</sup> ‚Urban Islam‘,<sup>40</sup> ‚The sixties – a worldwide happening‘<sup>41</sup> oder ‚Rhythm & Roots‘.<sup>42</sup>

Den internationalen Vergleich, der sich durch die Auswahl der Häuser ergibt, halte ich für potenziell erkenntnisfördernd, da unter Umständen sichtbar wird, inwiefern unterschiedliche nationale Kontexte die Herangehens- und Betrachtungsweisen der Akteur:innen beeinflussen. Dass aus Deutschland gleich zwei Museen ausgewählt wurden, kann möglicherweise wiederum Hinweise auf lokale Spezifika bieten. Im Folgenden wird ein Überblick über den biografischen Hintergrund der Expert:innen und die unterschiedlichen Rahmenbedingungen der Museen gegeben. Bei letzterem liegt der Fokus auf den jeweiligen Organisationsformen und den Ursprüngen der Sammlungen.

26

30 ‚Grassi invites #1: Fremd‘: 29.1.2016–08.5.2016, <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/grassi-invites-1/>

31 ‚Tattoo und Piercing - Teil II: (un)covered‘: 22.9.2017–08.4.2018, <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/tattoo-und-piercing-teil-ii-uncovered/>

32 ‚Body art‘: 31.3.2017–26.8.2018, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/body-art>

33 ‚No name fever‘: 27.12.2004–18.6.2006, <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/10533>

34 ‚Trafficking‘: 6.9.2006–24.3.2008, <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/ongoing-exhibitions/previous-exhibitions/trafficking/>

35 ‚Playground – playful about norms‘: 5.2015–14.8.2016, <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/ongoing-exhibitions/previous-exhibitions/playground1/playground1/>

36 ‚Fair Fashion‘: 20.9.2007–12.5.2008, <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/ongoing-exhibitions/previous-exhibitions/fair-fashion/>

37 ‚It matters‘: 21.4.–30.9.2012, <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/ongoing-exhibitions/previous-exhibitions/it-matters/>

38 ‚Destination X‘: 29.4.2010–12.2012, <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/ongoing-exhibitions/previous-exhibitions/destination-x/>

39 ‚Black&White‘: 28.12.2013–1.7.2014.

40 ‚Urban Islam‘: 12.12.2003–12.9.2004.

41 ‚The sixties – a worldwide happening‘: 16.10.2015–13.3.2016, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/sixties-worldwide-happening>

42 ‚Rhythm&Roots‘: 13.5.–30.10.2016, <https://www.tropenmuseum.nl/nl/rhythm-roots>



Stadt (Bevölkerung)	Göteborg (579.281) <sup>43</sup>	Amsterdam (862.987) <sup>44</sup>	Leipzig (593.298) <sup>45</sup>	Hamburg (1.847.253) <sup>46</sup>
Name	Världskulturmuseet	Tropenmuseum	Grassi Museum für Völkerkunde	Museum für Völkerkunde
Verbund	National Museums of World Culture	National Museum of World Cultures	Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen (SES) / Staatliche Kunstsammlungen Sachsen (SKD)	/
Leitung	Ann Follin	Stijn Schoonderwoerd	Nanette Snoep	Barbara Plankensteiner
Objekte im Verbund (Anteil des einzelnen Museums)	500.000 <sup>47</sup> (100.000) <sup>48</sup>	450.000 <sup>49</sup> (238.063) <sup>50</sup>	350.000 <sup>51</sup> (220.000) <sup>52</sup>	350.000 <sup>53</sup>

43 Göteborgs Stad 2021

44 I amsterdam 2021

45 Stadt Leipzig 2021

46 Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2021

47 The National Museums of World Culture 2021

48 Carlotta 2021

49 Tropenmuseum 2021

50 Auskunft per Email auf eine direkte Anfrage.

51 Museum für Völkerkunde Dresden 2021

52 (Seige 2009: 263)

53 Kunst und Kultur 2021

Ausstellungsfläche	3.432qm <sup>54</sup>	4.000qm <sup>55</sup>	4.200qm <sup>56</sup>	5.200qm <sup>57</sup>
Trägerschaft	Behörde des Kulturministeriums <sup>58</sup>	Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft <sup>59</sup>	Einrichtung des öffentlichen Rechts <sup>60</sup>	Stiftung öffentlichen Rechts <sup>61</sup>
Besuchszahlen	189.668 <sup>62</sup>	211.885 <sup>63</sup>	44.555 <sup>64</sup>	94.500 <sup>65</sup>

### 3.2.1 Das Världskulturmuseet, Göteborg

Das Världskulturmuseet/Museum of World Culture ist eines von vier Museen, die seit dem Jahr 1999 als National Museums of World Culture einer gemeinsamen Leitung und Verwaltung unterstellt sind (vgl. Bodenstein & Pagani 2014, S. 45). Die Trägerschaft liegt beim schwedischen Kulturministerium. Die Fusion war umstritten, da eine Schließung der drei beteiligten Stockholmer Museen und die Verlegung ihrer Sammlungen nach Göteborg vorgesehen war (vgl. Fiskesjö 2007, S. 7). Der Widerstand bewirkte schließlich, dass das Etnografiska museet, das Medelhavsmuseet und das Östasiatiska

54 Auskunft per Email auf eine direkte Anfrage.

55 Auskunft per Email auf eine direkte Anfrage.

56 Sächsische Staatskanzlei 2021

57 Das Museumsportal 2021

58 Världskulturmuseet 2021

59 Auskunft per Email auf eine direkte Anfrage.

60 Wissenschaftsrat 2014

61 MARKK 2021

62 Myndigheten for Kulturanalys 2018

63 Stiftung National Museum of World Cultures 2016

64 Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2016

65 Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg 2017

museet als eigenständige Institutionen in Stockholm bestehen blieben und die Fusion nur auf administrativer Ebene stattfand (vgl. Muñoz 2011, S. 35). Beim Världskulturmuseet handelt es sich um eine Neugründung, die 2004 in einem neuen Museumbau eröffnet wurde. Es blickt allerdings insofern auf eine lange Geschichte zurück, als es die Sammlungen des Etnografiska Museet (Göteborg) übernahm und damit den Neuanfang für ein seit Jahrzehnten im Niedergang begriffenes Museum markierte (vgl. Muñoz 2011, S. 30ff.).

Seit 1995 war über die Auflösung des unterfinanzierten städtischen Museums debattiert worden. Die Stadt wollte sich kulturpolitisch auf das Kunst- und das Stadtmuseum konzentrieren, da diesen zugeschrieben wurde, einen Beitrag zum Kampf gegen gesellschaftliche Segregation zu leisten. Durch den Einsatz von Professoren der Anthropologie, die das Potential des ethnologischen Museums für eben diese Aufgabe propagierten, kam schließlich 1996 ein Regierungsbeschluss zustande, der statt seiner Schließung die Überführung des Etnografiska Museet in die nationale Verwaltung vorsah. Dass die Wahl auf Göteborg als Verwaltungsstelle der National Museums of World Culture fiel, hängt mit dort vorhandenen Forschungsbereichen zu Themen wie „cultural conservation, multicultural questions, refugee problems“ (Muñoz 2011, S. 33) und der Tradition einer Zusammenarbeit von universitärer Anthropologie und ethnologischem Museum zusammen. Kooperation mit Universitäten wurde im Regierungsbeschluss von 1996 dezidiert als Aufgabe des neuen Museums definiert, ebenso wie die Aufforderung zu Interdisziplinarität, zum engen Kontakt mit anderen öffentlichen Einrichtungen und den ebenfalls staatlichen Riksställningar<sup>66</sup> sowie zum Einsatz neuer Technologien in der Öffentlichkeitsarbeit und den Ausstellungen. 1998 wur-

---

66 Riksställningar war eine staatliche Behörde, die Wanderausstellungen produzierte. Aufgrund von Umstrukturierungen wurde die Arbeit jedoch mit 31.5.2017 eingestellt. <https://www.raa.se/aktuellt/aktuella-fragor/rikstallningar-har-upphort/>

de das neue Forschungszentrum Museion<sup>67</sup> an der Universität Göteborg eingerichtet, das mittlerweile am Institut für Global Studies angesiedelt ist und die Ausstellungspraxis des Museums durch interdisziplinäre Forschung unterstützen soll. Da der Museumsneubau kleiner ist als ursprünglich geplant, wurde die Sammlung – wie auch das Archiv, die Bibliothek und die Restaurierungswerkstätten – in einem anderen Gebäude untergebracht (vgl. Muñoz 2011, S. 30ff.).

Die Sammlung des Världskulturmuseet umfasst rund 100.000 Objekte, die zu etwa 75% aus Lateinamerika kommen (vgl. Pagani 2013b, S. 217). Die ersten Objekte waren Teil der Wunderkammer der Royal Society of Arts and Sciences. Dieser wurden verschiedenste Objekte von Kaufleuten der Schwedischen East India Company zur Verfügung gestellt. 1861 fielen diese Sammlungen an das neugegründete Göteborgs Museum, das darüber hinaus auch technische Objekte und Kunst zeigte. Ab 1889 bezog das Museum das ehemalige Gebäude der East India Company. Durch von Kaufleuten finanzierte Expeditionen wurden die Sammlungen des Göteborgs Museums Anfang des 20. Jahrhunderts erheblich vergrößert. Ein Wendepunkt war die Auslagerung von Beständen im Jahr 1923, als das Kunst- und das Naturhistorische Museum gegründet wurden. In den 40er Jahren wurden die verbliebenen Sammlungen in drei Abteilungen untergliedert: die archäologische, die historische und die ethnographische. Das bis dahin als Stiftung geführte Göteborgs Museum wurde von der Stadt übernommen. Während die archäologische und die historische Abteilung das heutige Stadtmuseum<sup>68</sup> bilden, wurde das Etnografiska Museet 1994 ausgelagert und ging schließlich zehn Jahre später im Museum of World Culture auf (vgl. Muñoz 2011, S. 40ff.).

---

67 <https://nordicsouthasianet.eu/departments-in-sweden-engaged-in-research-on-south-asia/university-of-gothenburg/museion-goteborg-university/>

68 <https://goteborgsstadsmuseum.se/en/about-the-museum/>

### **Ann Follin**

Ann Follin übernahm im Jahr 2015 die Position der Direktorin der National Museums of World Culture. Nach ihrem Abschluss in Archäologie und Kunstwissenschaften an der Universität Lund war sie zunächst als Kuratorin in einem Textilmuseum tätig. Ab 1988 hatte sie Leitungspositionen in unterschiedlichen Museen inne: Sie war Direktorin des Heimatmuseums Rydal, stellvertretende Direktorin des Museums für Arbeit in Norrköping, Direktorin von Riksställningar<sup>69</sup>, einer staatlichen Behörde, die bis 2017 Wanderausstellungen produzierte, sowie zuletzt des Technischen Museums in Stockholm (vgl. Carlotta 2018).

### **Karl Magnusson**

Karl Magnusson ist Vizedirektor der National Museums of World Culture. Nach seiner Promotion in Geschichte war er zehn Jahre lang in Lehre und Forschung an der Universität Göteborg tätig. Als erstes war er bei den National Museums of World Culture für die Koordination von Forschungs- und Kooperationsprojekten zuständig. Danach übernahm er von 2012 bis 2015 die Direktion des Världskulturmuseet (vgl. Asemus Magnusson 2018).

### **Lina Malm**

Nach ihrem Abschluss in Sozialanthropologie begann Lina Malm im Bereich Bildung und Vermittlung im neu eröffneten Världskulturmuseet. Zur Zeit des Interviews war sie dort als Ausstellungsmacherin tätig und Teil des exhibition council (siehe Kapitel 4.4). Seit 2018 arbeitet sie als Sammlungsleiterin im Gothenburg Museum of Art (vgl. LinkedIn Malm 2018).

### **3.2.2 Das Tropenmuseum, Amsterdam**

In den Niederlanden wurde im Jahr 2014 eine ähnliche Museumsfusion vollzogen, wie in Schweden fünf Jahre zuvor. Verwaltungstechnisch wurden das Tropenmuseum, das Museum Volkenkunde (Leiden) und das Africa Museum (Berg en Dal) zusammengelegt. Die ursprünglichen Namen der Museen werden weiterhin genutzt. Die übergeordnete Struktur trägt, der schwedischen Organisation zum Verwechseln ähnlich, den Titel National Museum of World Cultures, verwendet allerdings den Kulturbegriff im Plural. 2011 hatte das Außenministerium bekanntgegeben, die Förderung des Tropenmuseums ab dem Jahr 2013 zu streichen. Die Alternative zur Fusion wäre, wie auch im Falle des Etnografiska Museet in Göteborg, die Schließung des Museums gewesen. Als Teil des National Museum of World Cultures wird das Tropenmuseum seit 2014 vom Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft finanziert. Mit der Zusammenführung der Verwaltung ging außerdem eine Nationalisierung der Sammlung einher, die bis dahin in privatem Besitz des Königlichen Tropeninstituts (KIT) gewesen ist (vgl. Iervolino & Sandell 2016, S. 216). Der Gesamtbestand des National Museum of World Cultures beläuft sich auf 450.000 Objekte, der Anteil des Tropenmuseums liegt bei 238.063 Objekten.<sup>70</sup> Im Zuge der Fusion wurde außerdem ein Forschungszentrum ins Leben geru-

---

69 Vgl. Fußnote 65.

---

70 Auskunft per Email auf eine direkte Anfrage per Email.

fen, um die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Sammlungen zu unterstützen. Das sogenannte Research Centre for Material Culture (RCMC)<sup>71</sup> mit Sitz in Leiden besteht seit 2015 (vgl. Iervolino & Sandell 2016, S. 214ff.).

Die ältesten Sammlungsbestandteile des Tropenmuseums gehen auf das Museum of East and West Indies Natural Resources in Haarlem zurück. Dieses wurde 1864 auf Initiative der Dutch society for the promotion of industry gegründet. Bei den gezeigten Objekten handelte es sich hauptsächlich um Rohstoffe, verarbeitete Produkte und Objekte mit Bezug zur Kolonialverwaltung. Aufgrund des rasanten Sammlungszuwachses und der hohen Besucher:innenzahlen tat sich das Museum mit der Association of the Colonial Institute zusammen, einer Vereinigung von Geschäftsleuten und staatlichen Akteuren, welche das ambitionierte Projekt eines Colonial Institute vorantrieben mit dem Zweck, „to study the tropics and to promote trade and industry in the colonial territories of the Netherlands“ (KIT 2018). Während dieses bereits 1910 in Amsterdam gegründet wurde, verzögerte sich die Eröffnung des assoziierten Kolonialmuseums aufgrund des Ersten Weltkriegs bis 1926 (vgl. Legêne 1998, S. 3ff.; Bouquet 2015, S. 135ff.).

Durch private Schenkungen von in das Kolonialprojekt verstrickten Akteur:innen, diplomatische Geschenke und Ankäufe wurde die Sammlung in den nächsten Jahrzehnten bedeutend erweitert. Das Colonial Institute erwarb außerdem die ethnographische Sammlung der Royal Zoological Society, deren Kern die Objekte der Amsterdamer Weltausstellung von 1883 bildeten. 1949, nach der Unabhängigkeit Indonesiens, wurde das Museum zum Tropeninstitut und -museum umbenannt. Die Sammlungspolitik fokussierte sich in dieser Zeit auf Objekte, die mit dem Prozess der Dekolonisierung in Zusammenhang standen (vgl. Legêne 1998, S. 7). Durch Sammlungsreisen wurden Alltagsobjekte in die Bestände aufgenommen und demgegenüber Teile der Sammlung tropischer Produkte an das Naturhistorische Museum in

71 <http://materialculture.nl/nl/events/official-launch-of-the-rcmc>

Leiden und die Universität Wageningen abgegeben (vgl. ebd., S. 8). Eine relativ junge Entwicklung ist der veränderte Umgang mit den Archivbeständen. Zuvor als dokumentarisches Material behandelt, wurden die Bild- und Buchbestände des Museums aufgewertet, aufgearbeitet und zugänglich gemacht (vgl. ebd.).

### **Stijn Schoonderwoerd**

Stijn Schoonderwoerd ist Direktor des National Museum of World Cultures seit dieses 2014 ins Leben gerufen wurde. Zuvor leitete er zwei Jahre lang als geschäftsführender Direktor das Museum für Völkerkunde in Leiden. Ausgangspunkt seiner beruflichen Laufbahn war ein Ökonomiestudium an der Universität Tilburg. Nach einer mehrjährigen Tätigkeit im Finanzministerium wandte er sich ab 1993 dem Kulturbereich zu. Bevor er 2012 ins Museum wechselte, leitete er das Philharmonische Orchester Rotterdam, das Philharmonische Orchester der Niederlande sowie das niederländische Staatsballett (vgl. Asemus Schoonderwoerd 2018; LinkedIn Schoonderwoerd 2018)

30

### **3.2.3 Das Grassi Museum für Völkerkunde, Leipzig**

Das Grassi Museum für Völkerkunde ist gleich zweifach in eine Verbundstruktur eingegliedert. Zunächst fusionierte es im Jahr 2004 mit den Völkerkundemuseen in Dresden und Herrnhut zu den Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen (SES) (vgl. Wissenschaftsrat 2014, S. 36f.). Wie auch in Schweden und den Niederlanden war diese Zusammenlegung von Leitung und Verwaltung unter Beibehaltung separater Museumsstandorte die Alternative zur Schließung eines der Häuser aus finanziellen Gründen (vgl. Lüdenbach 2016). 2010 wurden die SES schließlich in den Verbund der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) integriert (vgl. Wissenschaftsrat 2014, S. 36f.). Die SKD befinden sich in der öffentlich-rechtlichen Trägerschaft des

Bundeslandes Sachsen (vgl. ebd., S. 83f.). Die Sammlungen der SES umfassen rund 350.000 Objekte (ohne Bildarchiv und Bibliothek), sind damit etwa gleich groß wie die des Hamburger Museums für Völkerkunde (siehe Kapitel 3.2.) und deutschlandweit nur übertroffen durch die Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin. Das Grassi Museum hat an diesem Bestand einen Anteil von rund 220.000 Objekten (vgl. Seige 2009, S. 263).

Den Ausgangspunkt seiner heutigen Sammlung bildete jene des königlichen Oberbibliothekars und Hofrats Dr. Gustav Klemm (vgl. ebd., S. 264). Dieser war im Besitz von 15.000 Objekten, die er ab 1839 systematisch erworben hatte (vgl. ebd.). Um nach Klemms Tod den Kauf der Sammlung zu finanzieren und ein „allgemeines anthropologisches Museum“ zu begründen, rief der Arzt Dr. Hermann Obst ein Komitee von 35 Leipziger Bürgern ins Leben – „Professoren der Universität, Verleger, Buchhändler, Bankiers und Kaufleute“ (ebd.). 1873 erfolgte die Gründung des Vereins Museum für Völkerkunde. Ein Jahr später wurde das Museum für Völkerkunde im alten Johannishospital der Stadt Leipzig eröffnet (vgl. ebd., S. 267).

Der Verein, der das Museum verwaltete, umfasste 1876 bereits über 600 Mitglieder – darunter sowohl namhafte Personen des Bildungsbürgertums als auch Fabrikbesitzer, Schuldirektoren und Handwerksmeister (vgl. ebd., S. 269). Durch besonders einflussreiche Mitglieder des Vereins kamen Beziehungen zu Königshäusern zustande, die Mittel und Sammlungen spendeten (darunter Kaiser Wilhelm I., Kaiser Franz Josef I. von Österreich und König von Ungarn, Dom Pedro II. Kaiser von Brasilien und Leopold II., König von Belgien) (vgl. ebd., S. 270). Die Sammlung wuchs zudem durch die Sammlungstätigkeiten von Kaufleuten (vgl. ebd., S. 268), Tauschgeschäfte mit anderen ethnologischen Museen (Washington, Moskau, Leiden, Berlin) und den Ankauf von Objekten auf den Weltausstellungen in Wien, Paris und Amsterdam (vgl. ebd., S. 270). Das Museum kam in kürzester Zeit an seine personellen, räumlichen und finanziellen Grenzen (vgl. ebd., S. 273). Die Samm-

lungen wurden 1895 in städtischen Besitz überführt (die Verwaltung wurde erst 1904 von der Stadt übernommen) (vgl. Drost 1971, S. 8). Zudem wurde ein Museumsneubau aus Mitteln der Grassi Stiftung beschlossen (vgl. Seige 2009, S. 274). 1896 eröffnete das Grassi Museum für Völkerkunde gemeinsam mit dem Museum für Kunsthandwerk und Länderkunde im neu errichteten Gebäude der heutigen Stadtbibliothek (vgl. Drost 1971, S. 12). Bis zum Ersten Weltkrieg wurden zahlreiche Forschungsexpeditionen unterstützt, teils in Zusammenarbeit mit den Völkerkundemuseen in Hamburg und Berlin (vgl. ebd., S. 277). Der damalige Direktor Weule war selbst Mitglied der Deutschen Kolonialgesellschaft (vgl. Drost 1971, S. 18) und das Museum profitierte von seinen zahlreichen Kontakten in „das koloniale Beziehungsnetz“ (ebd., S. 278). Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die Sammlungstätigkeiten stark eingeschränkt (vgl. ebd., S. 288). 1927 zog das Museum in das neue, aus der gleichnamigen Stiftung finanzierte Grassimuseum am Johannisplatz um, seinen heutigen Standort (vgl. Drost 1971, S. 14). Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs fokussierte sich die Sammlungsarbeit auf Tauschaktionen, Schenkungen und Neuerwerbungen aus Europa und Südamerika (vgl. ebd., S. 289). Eben diese Europasammlung wurde bei einem Bombenangriff am 4. Dezember 1943 massiv reduziert. 30.000 Objekte, darunter auch große Teile der Nordamerikasammlung und die vollständige Schausammlung Afrika, wurden vernichtet (vgl. Drost 1971, S. 14). Nach 1945 wurde insbesondere versucht, die Verluste des Krieges zu ersetzen (vgl. Seige 2009, S. 290). Zu DDR-Zeiten wurden nur die notwendigsten Renovierungsarbeiten durchgeführt, eine Sanierung des Gebäudes fand erst zwischen 2001 und 2005 statt. Die aktuellen Dauerausstellungen sind seit 2009 zu sehen (vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2009).

## Nanette Snoep

Nanette Snoep wurde im Januar 2015 die Aufgabe der Leitung der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen anvertraut. Seit ihrem Studium der Anthropologie und des Kulturmanagements an der *École des hautes études en sciences sociales* lebte sie in Paris. Sie hatte Lehraufträge für afrikanische Kunstgeschichte an mehreren Universitäten inne und war seit 1999 für das *Musée du Quai Branly* tätig, seit 2005 in der Position der Sammlungsleiterin. Als Kuratorin war sie unter anderem an der Ausstellung ‚Exhibitions – l’invention du sauvage‘ beteiligt, die 2011 mit dem Preis für die beste Ausstellung Frankreichs ausgezeichnet wurde (vgl. Grassi Museum für Völkerkunde 2018c).

### 3.2.4 Das Museum für Völkerkunde, Hamburg

Das Museum für Völkerkunde ist seit 1999 eine Stiftung öffentlichen Rechts und verfügt mit einem Sammlungsbestand von rund 350.000 über etwa gleich viele Objekte wie die Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen (vgl. Museum für Völkerkunde Hamburg 2018b).

Den Ausgangspunkt des Bestandes des heutigen Museums stellte eine kleine völkerkundliche Sammlung der Stadtbibliothek Hamburg dar, die für das Jahr 1849 nachgewiesen ist (vgl. Zwernemann 1984, S. 8). Die offizielle Gründung des Museums für Völkerkunde Hamburg erfolgte 1879 (vgl. Museum für Völkerkunde Hamburg 2018b). Ab 1891 war es im Galeriegeschoß des neu errichteten Naturhistorischen Museums untergebracht (vgl. Zwernemann 1984, S. 9). 1904 wurde Georg Thilenius sein erster hauptamtlicher Direktor (vgl. Museum für Völkerkunde Hamburg 2018b). Der Senat der Stadt stimmte 1907 der Errichtung eines eigenständigen Neubaus zu (vgl. Laukötter 2007, S. 51). Das Museumsgebäude in der Rothenbaumchaussee wurde 1912 eröffnet und erreichte in mehreren Bauabschnitten in den folgenden

Jahrzehnten seine heutige Größe, wurde allerdings – bedingt durch den Zweiten Weltkrieg – nicht den Plänen entsprechend fertiggestellt (vgl. Zwernemann 1984, S. 9; Museum für Völkerkunde Hamburg 2018b).

Unter Thilenius Leitung (1904–1935) wuchs die Sammlung von 20.041 Objekten auf 175.419 Objekte im Jahr 1935 an (vgl. Köpke 2004b, S. 40f.). Zur systematischen Erweiterung des Bestandes wurden Sammelaufträge erteilt und Sammelreisen finanziert, wobei das Museum vom Hamburger Senat unterstützt wurde (vgl. Köpke 2004b, S. 40). In den meisten Jahren war der Zuwachs an Objekten für die Abteilung ‚Afrika‘ am größten (vgl. Laukötter 2007, S. 166). Besonders bedeutend war allerdings die Südsee-Expedition von 1908–1910, die von Thilenius geplant wurde und heute als eine der größten völkerkundlichen Expeditionen der Kolonialzeit gilt (vgl. Laukötter 2007, S. 166; 168). Neben 15.000 Objekten wurden dabei auch 600 Körperteile gesammelt und nach Hamburg gebracht (vgl. Laukötter 2007, S. 168f.). Nach dem Ersten Weltkrieg reduzierte sich die Sammeltätigkeit erheblich, es fanden Tauschaktionen mit anderen ethnologischen Museen statt (vgl. Laukötter 2007, S. 150) und der Aufbau europäischer Sammlungen wurde intensiviert, wobei unter Thilenius damit ein eugenisches Forschungsinteresse verbunden war (vgl. Laukötter 2007, S. 312). Wichtige ausgelagerte Sammlungen wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört (vgl. Köpke 2004a, S. 16). Die Ausstellungssäle konnten bereits zwischen 1947 und 1952 wiedereröffnet werden (vgl. Köpke 2004b, S. 52). In den 70er und 80er Jahren fanden Sammelreisen nach Spanien, Korea und Marokko statt, was seither nicht mehr finanziert werden konnte (vgl. Köpke 2004b, S. 84).

## Barbara Plankensteiner

Barbara Plankensteiner ist seit April 2017 Direktorin des Hamburger Museums für Völkerkunde. Von 2015 bis 2017 war sie Chefkuratorin der Abteilung für afrikanische Kunst im Kunstmuseum der Yale University in New Haven und unterrichtete an derselben. Davor war sie 18 Jahre lang in Wien im Weltmuseum (ehemals Völkerkundemuseum) tätig, unter anderem als stellvertretende Direktorin, Chefkuratorin und Leiterin der Abteilung Afrika südlich der Sahara. 2002 hatte sie ihr Studium an der Universität Wien mit einer Promotion am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie abgeschlossen (vgl. Stadtkultur Hamburg 2018; LinkedIn Plankensteiner 2018)

### 3.3 Material und Auswertung

Die Interviews wurden zwischen dem 26.1. und dem 21.3.2018 geführt. Statt wie vorgesehen ausschließlich die Direktor:innen zu befragen, habe ich aus gegebenem Anlass<sup>72</sup> in Göteborg außerdem mit dem Vizedirektor und einer Ausstellungsmacherin gesprochen.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Das Interview konnte wegen eines Krankheitsfalls in der Familie der Gesprächspartnerin nicht wie geplant stattfinden. Nach einem kurzen Gespräch mit ihr habe ich das Interview mit dem Vizedirektor und einer Ausstellungsmacherin fortgeführt.

<sup>73</sup> Das kürzeste Interview dauerte 23 Minuten, das längste eine Stunde und acht Minuten. Mit der Unterschrift einer Einverständniserklärung wurde zu Beginn die ausreichende Information über den Kontext des Gesprächs, die Freiwilligkeit der Teilnahme, die Zustimmung zu einer Audio-Aufnahme sowie zur nicht-anonymisierten Zitierung zentraler Passagen aus den Interviews bestätigt.

Museum	Interview-Partner:in	Funktion	Datum	Länge
Världskulturmuseet	Ann Follin	Direktorin	21.3.2018	00:34:56
Världskulturmuseet	Karl Magnusson	Vizedirektor	21.3.2018	00:23:03
Världskulturmuseet	Lina Malm	Exhibition Producer	21.3.2018	01:03:59
Tropenmuseum	Stijn Schoonderwoerd	Direktor	26.1.2018	01:08:20
Grassi Museum für Völkerkunde	Nanette Snoep	Direktorin	6.3.2018	00:50:34
Museum für Völkerkunde Hamburg	Barbara Plankensteiner	Direktorin	22.2.2018	00:45:08

Die Transkription der Gespräche erfolgt nach den Regeln für die semantisch-inhaltliche Transkription nach Dresing & Pehl (vgl. Dresing & Pehl 2018, S. 20ff.). Es wird wörtlich, nicht buchstäblich transkribiert. Wortverschleifungen, -doppelungen, Stottern und Füllworte werden geglättet. Wort- und Satzabbrüche werden mit „/“ und unverständliche Passagen mit „(unv.)“ gekennzeichnet. Vermutete Wortlaute werden mit Fragezeichen in Klammern „(Klammern?)“ gesetzt und es wird auf die Kennzeichnung von Sprecherüberlappungen verzichtet.

Die Analyse der Interviews erfolgt auf der Grundlage einer qualitativen kategoriengeleiteten Textanalyse der Transkripte. Dabei orientiere ich mich am inhaltlich strukturierenden Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse nach

Philip Mayring (vgl. Mayring 2010) und ihrer Adaption für Expert:inneninterviews nach Robert Kaiser (vgl. Kaiser 2014).

Zunächst erfolgt die Aufbereitung des Materials durch seine Kodierung anhand theoriegeleitet festgelegter Kategorien. „Wir [...] indexieren das Textmaterial unter Zuhilfenahme konzeptioneller Kategorien“ (Kaiser 2014, S. 100). Mayring nennt diesen Vorgang auch „Fundstellenbezeichnung“ (Mayring 2010, S. 98). Dabei handelt es sich in einem ersten Schritt um die direkt auf die Forschungsfragen bezogenen Kategorien ‚Programmatis‘, ‚Intentionen‘, ‚Kontext‘, ‚Strategien‘, ‚Effekte‘, ‚Reibungspunkte‘. Ist es nicht möglich, Passagen, die als relevant für den Zusammenhang der Fragestellung erachtet werden, den Kategorien zuzuordnen, werden aus dem Text zusätzliche Kategorien bestimmt und in einem erneuten Materialdurchlauf auf das gesamte Material angewandt. In einem weiteren Schritt erfolgt über die Bildung von Unterkategorien eine differenzierte Strukturierung des Materials. Die Kodierung erfolgt mittels der Software MaxQDA. Sowohl einzelne Sätze als auch Absätze können einer Kategorie zugeordnet werden. Die Zuordnung ist nicht exklusiv, das heißt, eine Textstelle kann mit mehreren oder sich überlappenden Kodierungen versehen werden.

Die inhaltliche Strukturierung hat zum Ziel, „bestimmte Aspekte aus dem Material herauszufiltern“ und „einen Querschnitt durch das Material zu legen“ (Mayring 2010, S. 67). In diesem Sinne folgt auf die Kodierung erstens eine Zusammenführung unter den Kategorien auf einem intra-Interview-Level. Hier können thematisch zusammengehörige Passagen identifiziert und Redundanzen erkannt werden. Zweitens werden die kodierten Textstellen im Sinne des Querschnitts, bzw. einer horizontalen Zusammenführung auf einem inter-Interview-Level betrachtet. „Mit diesem Schritt wird nun erstmals für den Forscher ersichtlich, in welchem Umfang und mit welcher Wahrnehmungsperspektive einzelne Themen von mehreren Experten angesprochen wurden. An dieser Stelle bekommen wir auch einen ersten systematischen

Eindruck davon, ob und inwieweit sich die Informationen und Einschätzungen der Experten decken oder widersprechen“ (Kaiser 2014, S. 108).

### 3.4 Eigene Situierung

Um die Wahl und den Zuschnitt meines Forschungsvorhabens nachvollziehbar zu machen, sei an dieser Stelle skizziert, von welcher wissenschaftlichen Perspektive, praktischen Erfahrung und welcher persönlichen Motivation mein Zugang zu ethnologischen Museen geprägt ist.

Museen mit ethnologischen Sammlungen tauchten für mich im wissenschaftlichen Kontext zunächst als Gegenstand von ‚postkolonialem Unbehagen‘ (vgl. Kazeem, Martinz-Turek & Sternfeld 2009) und Repräsentationskritik auf. Während meines Studiums in Wien hörte ich prägende Vorlesungen von Belinda Kazeem und Regina Muttenthaler. Ich bekam Einblicke in die damaligen Kontroversen um die Restitution der Federkrone Montezumas, die Ausstellung ‚Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien‘ und die österreichische Erinnerungskultur zum Kolonialismus.

Meine Wahrnehmung ethnologischer Museen veränderte sich, als ich das Humboldt Lab in Berlin, das Rautenstrauch-Joest Museum in Köln und die Ausstellung ‚StrohGold‘ im Museum der Kulturen Basel kennenlernte. Diese Projekte zeigten mir, dass es Museen mit ethnologischen Sammlungen geben kann, die sich aktiv mit der ihnen entgegengebrachten Kritik bzw. mit aktuellen Kulturkonzepten auseinandersetzen. Mein Interesse an repräsentationskritischen Ausstellungsanalysen verblasste gegenüber einem Interesse an den Akteur:innen und ihrer Suche nach ‚Auswegen aus der Krise‘ (siehe Kapitel 2.4).

Hinzu kommt eine persönliche Motivation. Hinter meinem Forschungsvorhaben steht auch das Interesse, zu klären, inwiefern sich Museen mit ethnologischen Sammlungen zu einem Anknüpfungspunkt für meine fachlichen



Interessen entwickeln könnten. Denn als Absolventin des interdisziplinären Studiengangs der Internationalen Entwicklung ist die eigene Verortung in der traditionell nach Disziplinen strukturierten Museumslandschaft uneindeutig. Hinweise darauf, dass aus der Krise des ethnologischen Museums eine Tendenz zu ‚globalen‘, ‚zeitgenössischen‘, ‚kontrovers diskutierten‘ und ähnlich definierten Ausstellungsthemen hervorgeht, wecken daher meine Neugierde – sowohl aufgrund meiner inhaltlichen Prägung als auch aufgrund des Verdachts, dass damit eine zunehmend interdisziplinäre Perspektive einhergehen könnte.

Und schließlich bietet mir die Wahl der Methode die Gelegenheit, in meiner Forschung mit Menschen zu interagieren sowie ein Verfahren qualitativer Sozialforschung und mich selbst in der Position der Interviewerin auszuprobieren.

#### 4. Das Ausstellen zeitgenössischer Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen – eine Querschnittsbetrachtung

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse der inhaltlich-strukturierenden Analyse der geführten Interviews dargestellt. Es wird gezeigt, welche Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsweisen der zentralen Akteur:innen dem Ausstellen zeitgenössischer Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen seine aktuelle Form geben. Ziel ist es, herauszuarbeiten, wie die ausgewählten Gesprächspartner:innen ihre Programmatik beschreiben, welche Intentionen sie damit verbinden, wie sie den Kontext ihres Handelns deuten, auf welche Strategien sie setzen, welche Effekte sie erkennen und welche Reibungspunkte sie wahrnehmen. Die Querschnittsbetrachtung kann

zudem einen Eindruck davon geben, welche Muster sich abzeichnen, in welchen Punkten die Einschätzungen der Akteur:innen sich ähneln und wo sie sich voneinander absetzen.

##### 4.1 Programmatik

In diesem Abschnitt geht es um die Frage, was bei näherer Betrachtung hinter der jeweils propagierten Ausrichtung der Museen steckt. Was sind für die Akteur:innen Ausstellungen von ‚globaler‘, ‚zeitgenössischer‘, ‚kontrovers diskutierter‘ oder ‚aktueller gesellschaftlicher‘ Relevanz? Was beschreiben sie als Charakteristika ihrer Programmatik? In einem Punkt stimmen die untersuchten Häuser hinsichtlich ihrer Programmatik völlig überein: in der Absicht, das klassische geografische Gliederungsprinzip zu überwinden. Die neue Dauerausstellung im Museum für Völkerkunde in Hamburg „wird keine Großregionen darstellen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 52). Auch eine nationalstaatliche Gliederung sei nicht anzustreben. Die im Dezember 2017 eröffnete Ausstellung ‚Uri Korea‘ sei nicht wegweisend für die neue Ausrichtung des Hauses, denn „das ist ein Projekt, das schon vorher begonnen worden ist und das hat noch dieses Länderprinzip, das ich eigentlich nicht sehe in der Form“ (ebd. Absatz 57–58). Die Leipziger Direktorin möchte ebenfalls „keine geografische Ausstellung mehr“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 56). In Göteborg grenzt man sich vom „geographical way“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 212) ab. Das Tropenmuseum entledigt sich nach und nach seiner regional gerahmten Dauerausstellungen. „We now are not so much interested anymore in the regional setting“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 17). „[I]t's dying out“ (ebd. Absatz 12–15).

Gründe, die gegen das geografische Gliederungsprinzip angeführt werden, sind, dass der Anspruch, einen Kontinent / ein Land repräsentieren zu wollen, schlicht überzogen sei: „[I]t is ridiculous to sort of suggest that you can represent South America in 500qm<sup>2</sup>“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 17–19). „[I]n einer Ausstellung ein Land erklären zu wollen, das geht irgendwie schief“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 76). Es befördere eine extreme Homogenisierung: „[D]iese absurde Wahrnehmung, wozu auch unsere Museen beigetragen haben, dass sozusagen mehr oder weniger Afrika ein Land ist“ (ebd. Absatz 44–46). Ein Ausstellungstitel wie ‚African Fashion‘ sei insofern im Tropenmuseum nicht mehr denkbar: „[W]e changed it into »Fashion Cities Africa« because we didn't want to suggest that there is such a thing as African Fashion [...] »African Fashion« would be »this is culture in Africa«“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 67).

Außerdem wird von mehreren Gesprächspartner:innen deutlich betont, kein essentialistisches Kulturverständnis reproduzieren zu wollen: „[I]n saying to your audience »first floor Africa, second floor North America« you suggest that cultures are sort of closed [...] entities. »This is how the africans do it«“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 17–19). „We don't want to suggest that a culture is a closed thing. Actually on the contrary“ (ebd. Absatz 49). Auch im Hamburger Gespräch wurde gleich zu Beginn hervorgehoben, dass es nicht mehr darum gehe, „diese konstruierten Einheiten der Kolonialzeit, die man hier als Völker bezeichnet, zu beschreiben in irgendeiner Form“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 3). Man wolle sich von der „Stereotypisierung und Essentialisierung der Kultur [entfernen]“ (ebd. Absatz 9).

**„[T]he world connected“** Eine Alternative wird im Erzählen von Verflechtungsgeschichten gesehen. Sowohl in Hamburg – „es geht um globale Vernetzungen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 3) – als auch in Amsterdam wird ein Interesse daran formuliert, sich inhaltlich

mit der Verbundenheit, Mobilität und dem Wandel von Dingen und Ideen zu befassen. „The world connected“ ist der Titel der entsprechenden „programme line“<sup>74</sup> im Tropenmuseum. (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 65) Als Beispiele nennt Schoonderwoerd die Ausstellungen ‚Cool Japan‘ sowie ‚Fashion Cities Africa‘. „»Cool Japan« – this may seem as a regional exhibition but it's very much about the cultural influence of Japan on the world“ (ebd. Absatz 40). „[W]e all play Pokemon, we all like or know Hello Kitty, so how does culture influence the world, how do ideas and objects travel all over the world“ (ebd. Absatz 65). Für Plankensteiner ist die von ihr konzipierte Ausstellung ‚African Lace‘<sup>75</sup> eine Referenz. „[D]a ging es um eine Vernetzungsgeschichte im Handel“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 74). Darüber hinaus verweist sie auf die kommende Ausstellung ‚Flow of Forms / Forms of Flow‘<sup>76</sup>. Diese widme sich zeitgenössischen Designer:innen aus afrikanischen Ländern, „die zum Teil auf Traditionen aufbauen und diese neu deuten, die sich mit dem kolonialen Erbe befassen und befragen, wie das im Design nachwirkt, auch mit dieser Aneignung von kreativen Formen im europäischen Design“ (ebd. Absatz 66).

36

**„[C]ommon human experience“** In Bezug auf die Ausstellungsinhalte zeigt sich in mehreren der untersuchten Museen ein Interesse an Themen, die uns als Menschheit verbinden. Damit sind sowohl universelle Erfahrungen des Menschseins als auch

<sup>74</sup> Das Tropenmuseum orientiert sich in seiner Ausstellungsplanung an einem Raster von drei „programme lines“, denen die geplanten Themen entsprechen müssen. Neben „the world connected“ gibt es die Segmente „the art of living“ und „icons of the world“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 59–65).

<sup>75</sup> ‚Lustenau Lagos African Lace‘: 21.6.2013–6.1.2014, <http://www.vorarlbergmuseum.at/ausstellungen/ausstellungsarchiv/ausstellungen-2013.html>

<sup>76</sup> ‚Flow of Forms / Forms of Flow. Designgeschichten zwischen Afrika und Europa‘: 6.4.–19.8.2018, <http://www.voelkerkundemuseum.com/1088-0-Designgeschichten-zwischen-Afrika-und-Europa-.html>

Herausforderungen von globaler Tragweite gemeint. Der Bogen wird von ‚vergleichsweise banal‘ bis ‚hoch brisant‘ gespannt – von ‚Bodyart‘ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 64) bis zum ‚Anthropozän‘ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 19-20).

Die entsprechende Programmlinie im Tropenmuseum trägt den Titel „the art of living“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 64). „As humans we all live our lives. All over the world we are sleeping, dreaming, family making, war making – all these subjects come into play“ (ebd. Absatz 64). Im Laufe des Interviews wurden weitere Themen wie „love“ (ebd. Absatz 94), „the relation between men and animal“ (ebd. Absatz 92) und „the role of women“ (ebd. Absatz 88) genannt. Ein Beispiel für eine Ausstellung mit brisanterem Charakter ist die für 2020 geplante Ausstellung „afterlives of slavery“, die sich der postkolonialen Verfasstheit der niederländischen Gesellschaft widmet.

In Göteborg bewegt sich die Programmatik im Spektrum zwischen „common human experience[s]“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 31–33) und „human challenges“ (ebd. 50). Auf der einen Seite beschäftigt sich das Världskulturmuseet mit dem Konzept des „Anthropozäns“ (ebd. 19–20) und plant eine Ausstellung über Klimawandel und Konsum bzw. die Frage eines „nachhaltigen Konsums“ (ebd. 50). Auf der anderen Seite wird aktuell die Ausstellung ‚Feathers‘ gezeigt, ein Kooperationsprojekt zwischen dem National Museum of World Cultures (NL) und den National Museums of World Culture (SE). Im Gespräch fielen außerdem die Beispiele „gender, sexual identity“ (ebd. 60–62) und Pilgerschaft: „[A]lmost all the religions have the tradition of the pilgrimage, to move to certain holy places, and in our exhibition now it's Mecca, but it could be Trondheim in Norway or the Compostela in [...] Spain, you know, so that is the approach“ (ebd. 31–33).

Dem Thema Pilgerschaft nahestehend ist jenes der „Sakralität“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 170), das im Gespräch über das Grassi Museum für Völkerkunde aufkam. Eine thematische Überschneidung gibt es auch zwi-

schen dem Grassi und dem Tropenmuseum, denn auch in Leipzig wurde bis April mit ‚Tattoo & Piercing‘ eine Ausstellung über Körperkunst gezeigt. Besonderen Stellenwert scheint dort jedoch die politisch aktuell sehr präsente Migrationsthematik zu haben. Der Zugang, der dabei im Leipziger Museum gewählt wird, ist an emotionalen / psychologischen Aspekten interessiert. In der Ausstellung ‚Dazwischen‘ wurden persönliche Migrationserfahrungen ins Zentrum gerückt. „[M]an redet immer über Flucht und Migration, aber nicht über [...] die emotionale Ebene“ (ebd. Absatz 91–92), so Snoep. „[W]ir wollten genau dieser Frage nachgehen, was ist das Dazwischen-Gefühl“ (ebd. Absatz 85–87). Außerdem sieht die Direktorin als eine „wirklich [...] große Aufgabe für das Leipziger Museum“, sich mit dem Thema der Zuschreibung von Fremdheit auseinanderzusetzen. „[W]as ist Fremderfahrung, was hat das mit Identität zu tun, wie ist das heute, wie war das in der Vergangenheit [...] was sind Ikonen von Fremdheit und welche Klischees sind in unseren Köpfen“ (ebd. Absatz 82–82). „Ich meine, jemand aus Afghanistan hat im Grunde wenig zu tun mit jemandem aus Syrien. Entgegen der öffentlichen Wahrnehmung liegt Damaskus näher an Leipzig [...] als Kabul an Damaskus“ (ebd. Absatz 85–87). Als Referenzpunkt verweist sie auf die Ausstellung ‚The savage hits back‘ im Rautenstrauch-Joest Museum in Köln<sup>77</sup> (ebd. Absatz 82).

**„[D]as war superkritisch“** Anhand eines anderen Referenzpunktes ließen sich im Gespräch mit Nanette Snoep weitere interessante Aspekte in Bezug auf die programmatische Ausrichtung des Hauses erfahren. Als wegweisend für die eigene Arbeit gelten Snoep die Ausstellungen des Musée de Neuchâtel, die dort ab den 80er Jahren von Jaques Hainard, Roland Kaehr und Olivier Gonseth konzipiert wurden. Ein Projekt wie das ‚Musée cannibale‘ (2002) hat für sie in zweierlei Hinsicht auch heu-

<sup>77</sup> ‚Der Wilde schlägt zurück‘: 16.3.–3.6.2018, [http://www.museenkoeln.de/Downloads/rautenstrauch/Lips\\_Ausst2018.pdf](http://www.museenkoeln.de/Downloads/rautenstrauch/Lips_Ausst2018.pdf)

te noch Vorbildcharakter. Die Ausstellung sei zum einen dem Anspruch der Selbstreflexivität tatsächlich gerecht geworden. „Neuchâtel, [...] das war superkritisch, auch sich selbst gegenüber“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 124). Zum anderen sei dabei der Humor nicht zu kurz gekommen (ebd. Absatz 204). „[D]ie haben zum Beispiel [...] Teile ihrer Ausstellungen [...] aus Schokolade gemacht, also Skulpturen aus Schokolade, die von den Besuchern gegessen werden konnten“ (ebd. Absatz 210). Hört man Snoep über die Ausstellung ‚Prolog‘ sprechen, die im Mai 2018 in Leipzig eröffnete, gewinnt man den Eindruck, dass sich beide Aspekte in den Projekten des Grassi Museums niederschlagen werden. In ‚Prolog‘ geht es unter anderem um „Themen wie Anonymität in der Ethnologie, [...] darum, wie Museumsakteure eigentlich ein Ding in ein Museumsobjekt umwandeln und um Klassifikation [...]. In dieser Ausstellung haben wir eine verrückte Wunderkammer gemacht mit verrückten Klassifizierungen. Wir haben zum Beispiel nur Objekte genommen, die mit einer Nummer zwei anfangen, [...] eigentlich ist es eine Art Sensibilisierungsparcours“ (ebd. Absatz 34–36).

### „[L]ocal and around the corner“

Einig sind sich die zentralen Akteur:innen wiederum darin, die lokale Anbindung als Kriterium bei der Ausstellungskonzeption herauszustreichen. In der Ausstellung ‚Dazwischen‘ in Leipzig sei neben der aktuellen Fluchthematik auch die Geschichte der deutschen Vertriebenen in den Blick genommen worden, „auch um zu sagen, [...] Fluchtgeschichte ist auch hier, Deutsche haben auch Fluchtgeschichte“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 105). In der Ausstellung ‚Prolog‘ werden Fremdbilder nicht nur anhand von Objekten aus British Columbia, Indonesien und Nigeria, sondern auch anhand von „Handpuppen aus Chemnitz, die Afrikaner darstellen“ (ebd. Absatz 82) thematisiert. Und die Stärke der Ausstellung ‚Tattoo & Piercing‘, die Snoep ansonsten als nicht besonders originell bezeichnet, da schon viele Museen dieses Thema aufgegriffen hät-

ten (ebd. Absatz 25), sei das Anknüpfen an die Leipziger Tattoo-Szene und die Einbeziehung der lokalen Bevölkerung gewesen. „Dieses Tattoo Thema ist ein Anlass, [...] um das Eigene und das vermeintlich Fremde miteinander in Bezug zu setzen“ (ebd. Absatz 29).

In Göteborg soll das Spannungsfeld zwischen Landrechten und Bergbau (im Kontext der Ausstellung zum Anthropozän) anhand der Nordamerikasammlung verhandelt werden, jedoch nicht ohne eine Verbindung zu der in Schweden geführten Debatte über Landrechte der Samen herzustellen. „[W]e [...] link it again to the Sami material [...] and then it comes to Sweden“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 31–33).

Das Tropenmuseum betreffend gibt es, wie erwähnt, die sogenannten ‚programme lines‘ als Raster, an dem sich die Ausstellungskonzeptionen orientieren. Das älteste Segment dieser Reihe – ‚icons of the world‘, am ehesten zu übersetzen als ‚Aspekte des Weltkulturerbes‘ – wird von Schoonderwoerd in gewisser Hinsicht als Überbleibsel früherer ethnologischer Ansätze dargestellt. Darunter sei das klassische ethnologische Themenrepertoire von der chinesischen Mauer über die Maya, Maori und Azteken bis zum Thema Bali zu verstehen (vgl. Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 59–61). Ein Aufgreifen dieser Themen heute erfordere, die lokale Relevanz des Themas aufzuzeigen. Für die Ausstellung Bali, die in Amsterdam umgesetzt werden soll, bedeutet dies beispielsweise, den Tourismus auf der Insel ins Auge zu fassen und diesen mit den Debatten rund um den Tourismus in der Stadt Amsterdam in Beziehung zu setzen.

„[W]hat we added to the exhibition theme is the [...] question what happens to a region, what happens to a cultural practice when it is overrun by 2 million tourists. [...] So we have an iconic theme but we add to this the flavour of the contemporary relevant issue. It's even relevant for Amsterdam that's now overrun with tourists too and there is a lot of debate in the city of whether or not we should limit the number of hotels and tourists because people fear we're losing the identity of the city. Basically this is the same“ (ebd. Absatz 80–80).

An anderer Stelle beschreibt Schoonderwoerd das MAS in Antwerpen – ebenfalls aufgrund dessen Ausrichtung auf die Stadt – als positiven Referenzpunkt. „[T]hey already have this focus on Antwerp and the city [...] so that sort of naturally makes them not only interested in »far away« but also [...] in »local and around the corner«.“ (ebd. Absatz 172-175).

Das Anknüpfen an die Stadt(-geschichte) wird auch als Leitlinie der Programmatik des Hamburger Museums für Völkerkunde beschrieben. „Grundidee ist schon die, dass wir in unserer Dauerausstellung [...] Sammlungsbereiche ausstellen, die wir als besonders charakteristisch für Hamburg betrachten und die mit der Geschichte der Stadt zusammenhängen, mit der Wissenschaftsgeschichte, mit der Kolonialgeschichte, mit der Handelsgeschichte [...] weil die Sammlungen ja auch wirklich damit verknüpft sind und diese Vernetzung und Verknüpfung wollen wir in der Dauerausstellung zeigen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 50).

**„[T]he historic narrative“** In letztgenanntem Zitat kommt nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Perspektive der neuen Hamburger Programmatik zum Ausdruck. „Wissenschaftsgeschichte, [...] Kolonialgeschichte, [...] Handelsgeschichte“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 50) in den Blick nehmen zu wollen, verweist auf die

historisch reflexive Herangehensweise des Hauses. An anderen Stellen betont Plankensteiner den Stellenwert einer „historische[n] Kontextualisierung“ (ebd. Absatz 101) bzw. „historische[n] Verortung der Sammlung“ (ebd. Absatz 58). Es gehe darum, „dass man Fragen stellt, ein Thema herausgreift, einen Zeitpunkt etc. und genau das ist, was wir in Wien eigentlich versucht haben und was mir in Wien damals so wichtig war“ (ebd. Absatz 46). Damit scheint die Wiener Programmatik für die Neuausrichtung des Hamburger Museums Vorbildcharakter zu haben.

Demgegenüber grenzen sich das Tropenmuseum und das Världskulturmuseet relativ deutlich von einem „historic narrative“ ab (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 166–172).

Der Fokus im Tropenmuseum sei heute auf die Gegenwart gerichtet. „[I]t starts with today and then looks back, not the other way around. That's also something that we now have changed“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 22). In Amsterdam wird dezidiert keine sammlungsgeschichtliche Herangehensweise, sprich – „historic chapters of how the collection actually ended up in [...] [b]eing there“ – verfolgt (ebd. Absatz 166–172).

Und auch Malm sieht für das Världskulturmuseet keinen zukunftsweisenden Ansatz in einem selbst-historisierenden Narrativ. „[E]thnographic museums now have a history to create exhibitions about their own problematic history and in the end that's very introvert. After a while you can't just do exhibitions about yourself anymore“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 206).

## Resümee

In zwei Punkten sind sich die zentralen Akteur:innen ausnahmslos einig. Ihre Ausstellungen sollen erstens keinem klassischen geografischen Gliederungsprinzip mehr folgen, um sich von Homogenisierungen und einem essentialistischen Kulturbegriff zu entfernen. Zweitens sollen Inhalte mit lokalen Anknüpfungspunkten aufgegriffen bzw. diese sichtbar gemacht werden. Ge-

spalten sind die Haltungen gegenüber einem historisierenden Ansatz. Während eine geschichtliche Verortung der Sammlung für die Neuausrichtung des Museums für Völkerkunde in Hamburg zentral ist, sehen insbesondere die beiden Museen außerhalb Deutschlands keinen programmatischen Schwerpunkt in einem historischen Narrativ. Vielmehr liegt der Fokus in Amsterdam, Göteborg und Leipzig auf ‚anthropologischen Grundkonstanten‘ und aktuellen Herausforderungen von globaler Tragweite. Die Thematisierung von Verflechtungsgeschichten scheint eine Art Mittelweg darzustellen, auf den man sich sowohl im Tropenmuseum in Amsterdam als auch im Museum für Völkerkunde in Hamburg beruft.

#### 4.2 Intentionen

In diesem Abschnitt werden die Intentionen der Akteur:innen in den Blick genommen. Was sind ihre übergeordneten Ziele? Welche Bedeutung geben sie dem eigenen Handeln?

##### „[M]an muss sofort Raum geben“

Nanette Snoep plädiert dafür, Museen mit ethnologischen Sammlungen heute als Orte zu begreifen, an denen Besucher:innen sich mit Themen auseinandersetzen können, die aktuell für öffentliche Debatten sorgen. Als Beispiel nennt sie die Aufnahme von Geflüchteten in Deutschland. „[E]s ist sehr interessant, zu sehen, dass diese ganze Frage rund um Migration oder Fremdenfeindlichkeit, Rechtsradikalisierung in ethnologischen Museen kaum behandelt wird [...], darauf muss man sofort reagieren“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 20–22). Wichtig sei nicht in erster Linie, Antworten zu geben, sondern Räume für die Diskussion von Sichtweisen zu eröffnen. „[M]an muss den Fragen der Besu-

cher sofort Raum geben, ihnen Antworten anbieten und wenn es keine Antworten gibt, dann mindestens die Frage zur Diskussion stellen“ (ebd. Absatz 20–22).

##### „[E]in öffentliches Schaufenster des Faches“

Für das Hamburger Museum für Völkerkunde sind disziplinäre Debatten ein wichtiger Orientierungspunkt. Barbara Plankensteiner versteht das ethnologische Museum als „öffentliches Schaufenster des Faches“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 4–5). Es sei wichtig, dass auch im Museum endlich sichtbar werde, dass sich die Themen der Kultur- und Sozialanthropologie verändert haben. „[W]ir sind einfach kein rückwärtsgerichtetes Fach mehr, sondern wir befassen uns mit ganz vielen Fragen der Gesellschaft oder der Gesellschaften global, was sich ja im universitären Bereich, bis auf wenige Ausnahmen, schon sehr lange gewandelt hat. Und als Museen sind wir ja auch ein bisschen ein öffentliches Schaufenster des Faches“ (ebd. Absatz 4–5). Die akademischen Entwicklungen sind auch Referenzpunkt für die Umbenennungspläne des Museums<sup>78</sup>. „Der Begriff [‚Völkerkunde‘ – Anm. der Verf.] transportiert einfach ganz etwas anderes als das, für was das Fach heute steht“ (ebd. Absatz 3).

##### „[A]part of the differences we are all alike human“

Ann Follin sieht Ausstellungen als Möglichkeit, Besucher:innen dabei zu helfen, ein differenziertes Verständnis des Weltgeschehens zu entwickeln. „[T]he world is complex and we need to show that complexity. Sometimes we need to problematize issues, other times we need to make something that is very complex more easily understood and accessible“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 20). Für Magnusson stehen die Ausstellungen des Världskulturmuseet unter der Prämisse, eine Perspektive zu eröffnen, die

<sup>78</sup> Vgl. Fußnote 4.

den Blick über Grenzziehungen wie Nationalstaaten hinweg auf die Ebene der Menschheit hebt. „[H]uman experiences don't necessarily have to be organised in nations or nation states. It is to learn about human history and experience“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 66-66).

In sehr ähnlicher Weise geht es auch im Tropenmuseum darum, das allgemein Menschliche und damit das die Menschheit über alle Unterschiede hinweg Verbindende ins Zentrum zu rücken.

„[A]part of the differences we are all alike human. This is very important for us in positioning in the world cultures museum. This is a message that we can convey with our collections. We are different, yes, in the world, but we are very much alike as well, as humans, we all live, we all die, we all mourn, we all celebrate, we all make war, we all make love, we all have families, we all have doubts, we all have to deal with nature“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 45-45).

Mit universalen Themen wie diesen soll das Bewusstsein einer gemeinsamen ‚Weltbürgerschaft‘ befördert werden. Ausstellungsideen seien daran zu messen, ob sie das Potential haben, Menschen einander näher zu bringen, bzw. ein empathisches Verständnis füreinander und die Bereitschaft zu Zusammenarbeit zu stärken. „We very often ask when a suggestion for an exhibition is made [...] in what way has this to do with empathy, with working together, with binding people?“ (ebd. Absatz 54-58). „In what sense brings it the potential to bring people together?“ (ebd. Absatz 58).

## Resümee

Hinsichtlich der Vorstellungen, die sich die zentralen Akteur:innen davon machen, welches übergeordnete Ziel ihre Institutionen verfolgen, ergibt sich ein relativ unterschiedliches Bild. Die Absicht in Leipzig ist es, einen Raum für die Auseinandersetzung mit Themen zu bieten, die aktuell für öffentliche Debatten sorgen. In Hamburg wird das Museum als „öffentliches Schaufenster des Faches“ verstanden. Allein die Intentionen in Göteborg und Amsterdam ähneln sich: Hier geht es darum, das Bewusstsein einer gemeinsamen ‚Weltbürgerschaft‘ zu befördern.

## 4.3 Kontexte

Im Folgenden werden Antworten auf die Frage gesucht, in welche Kontexte sich die Akteur:innen eingebettet sehen. Was beschreiben sie als kennzeichnend für ihr Umfeld? Welche strukturellen Bedingungen nehmen sie als relevant für ihr Handeln wahr? Von welchem Selbstverständnis gehen sie aus?

41

## Rechtsradikalisierung

In zwei Gesprächen kam zum Ausdruck, dass seitens der zentralen Akteur:innen eine Verantwortung wahrgenommen wird, sich als Institution zu politischen Debatten zu verhalten. Bereits in den vorangegangenen Kapiteln ist deutlich geworden, dass das Leipziger Grassi Museum für Völkerkunde sich bewusst mit seiner Einbettung in ein von Kontroversen über Migrationspolitik geprägtes Umfeld auseinandersetzt. Snoep nimmt Leipzig als einen kaum von den jüngsten Migrationsbewegungen betroffenen Raum wahr, in dem umso heftigere Nationalisierungstendenzen zu beobachten seien. „[W]arum ist die Rechtsradikalisierung so stark hier in Sachsen, obwohl es hier relativ wenig Menschen mit Migrations- und Fluchterfahrung gibt?“ (Snoep,

Interview, 2018, Absatz 53). Sie vergleicht ihren eigenen Kontext auch mit jenem ihrer niederländischen Kolleg:innen und sieht darin speziell schwierige Bedingungen: „Es gibt auch Rechtsradikalisierung in Holland [...], aber diese nimmt geringere Ausmaße an als hier in Sachsen“ (ebd. Absatz 55).

Sich zu eben diesen niederländischen rechten Bewegungen verhalten zu müssen, bringt auch Schoonderwoerd selbst ins Gespräch, als es um die Planung der Kinderausstellung ‚Ziezo Marokko‘ geht. „[T]he Moroccans are in a number of ways a matter of debate here in the Netherlands. [...] We have the PVV, it's a right wing party, and they are very openly against »the Moroccans«, shouting »send away the Moroccans, send them back to their country« – they were born here but nevertheless – [...] »Back to their country!«“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 108–110).

Dass es auch direkte Konfrontationen zwischen der Institution Museum und reaktionären Akteur:innen geben kann, zeigt das Hamburger Beispiel. Im Zuge der Planungen, sich durch eine Umbenennung vom Konzept ‚Völkerkunde‘ zu distanzieren, habe das Haus Angriffe (per E-Mail) aus dem rechten politischen Spektrum erlebt (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 6–8).

Vergleichbare Einschätzungen des Umfelds des Museums betreffend sind in den Gesprächen über das Världskulturmuseet nicht vorgekommen.

### „[A]ctivists in the front door saying this is wrong“

Was das Göteborger Museum betrifft, kam – beziehungsweise auf die ‚Feathers‘ Ausstellung – eine wahrgenommene Erwartungshaltung von Seiten eines kritischen, jungen Publikums zur Sprache, welches eine Problematisierung kultureller Aneignung fordere. „[T]his discussion on cultural appropriation is very much alive in Sweden and especially the young audience would say something immediately“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 196).

Im Tropenmuseum scheinen es vor allem die Anliegen von politischen Aktivist:innen zu sein, denen sich das Museum verpflichtet fühlt. Das Museum

sieht sich in den aktuellen Auseinandersetzungen über den Umgang mit der kolonialen Vergangenheit der Niederlande verortet.

„[H]ere in the Netherlands there's quite a lot of societal debate nowadays about the colonial histories of the Netherlands especially in Indonesia and in Suriname [...]. [S]lavery is one of such matters too. What was the role of the Netherlands, what should we do with it? Within the Surinamese and Antilles communities here in the Netherlands there are activists, [...] people that are very angry and demand excuses and repatriation payments etc.“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 104).

Dass aus dem Umfeld von Diaspora Communities gewisse Ansprüche an museale Repräsentationen gestellt werden, scheint beispielsweise die Überlegungen des Tropenmuseums hinsichtlich seiner Ausstellung ‚Afterlives of slavery‘ zu prägen: „[P]otentially [there] could be activists in the front door saying this is wrong“ (ebd. Absatz 104–106).

Was das Hamburger Museum für Völkerkunde betrifft, lässt sich am Thema der Umbenennungspläne zeigen, dass das Museum an einer Berücksichtigung der Anliegen eines breiten Akteursspektrums interessiert ist. Neben fachlichen Überzeugungen sei die Suche nach einem neuen Namen dadurch befördert worden, „dass wir einfach Schwierigkeiten haben, mit Menschen zusammenzuarbeiten, mit jungen Menschen, Wissenschaftler:innen, Künstler:innen, Intellektuellen, auch aus den Herkunftsländern unserer Sammlungen oder aus dem postkolonialen Feld, die einfach nicht unter dem Label Völkerkunde arbeiten wollen und das ist für mich entscheidend, weil das sind Gruppen von Menschen, mit denen wir in Zukunft stärker zusammenarbeiten wollen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 8). Auch die Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde habe sich umbenannt, „weil eine jüngere Generation der Wissenschaftler:innen das durchgesetzt hat“ (ebd. Absatz 4).



**„[A]ls ob ich die ganze DDR Geschichte kritisiere“** Im Falle des Grassi Museums für Völkerkunde zeigt sich am Thema der Umbenennung hingegen, dass das Haus mit Vorbehalten gegenüber Veränderungen konfrontiert zu sein scheint. Die Namensänderung des Museums sei unter anderem dadurch gebremst worden, dass „das alles so sensibel ist hier – ich denke überall für alle ethnologischen Museen – aber wir sind hier auch in einem Teil von Deutschland, wo noch so viele andere Themen herrschen, dass [...] wenn man [...] als Direktorin eines Museums für Völkerkunde in Sachsen sagt »ich will das ändern«, dann ist das, als ob man die ganze DDR Geschichte kritisiere“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 14). Die Akteur:innen bleiben in Snoeps Schilderung unklar. Es seien jedoch weitaus heftigere Befindlichkeiten an Museen mit ethnologischen Sammlungen geknüpft als in Frankreich. „Ich habe das Gefühl, es ist viel emotionaler hier als in Frankreich. [...] Das ist hier in Deutschland extrem. Das sollte man eigentlich noch untersuchen. Warum machen wir uns so unglaublich viel Sorgen darum, warum ist es so schwierig, eine Vitrine [...] oder [...] unsere Denkweise zu ändern“ (ebd. Absatz 49).

**„[W]ill this bring in people?“** In fast allen Gesprächen kam zum Ausdruck, dass Besucher:innenzahlen zu generieren als übergeordnetes Ziel und zum Teil als gewisser Stressfaktor wahrgenommen wird. Malm stellt für das Världskulturmuseet relativ nüchtern fest: „[A] museum needs an audience, so it needs to attract quite big groups. That's like the business side of it all“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 228). Schoonderwoerd beschreibt es als grundlegende Überlegung bei jeder Planung, sich zu fragen, „will this bring in people?“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 113) und spricht über Kompromisse, die eingegangen werden, „to bring in enough people to run the business“ (ebd. Absatz 63). Plankensteiner konstatiert: „[W]ir stehen ja auch unter Druck, dass wir Besucherzahlen erbringen, dass wir

Menschen ins Haus bekommen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 48). Zusätzlich schildert sie die abnehmende Resonanz auf das Museum für Völkerkunde in den letzten Jahren – „dass sozusagen das Publikum immer geringer geworden ist, der Freundeskreis immer kleiner, also, es haben sich immer mehr Leute einfach davon verabschiedet“ (ebd. Absatz 99) – und damit eine relativ schwierige Ausgangslage bei ihrer Übernahme.

**„[W]o ist mein Beninkopf?“** Von manchen eben dieser Besucher:innen scheint auch ein deutlicher Erwartungsdruck bezüglich der Objekte auszugehen. Teile der Göteborger Bevölkerung hätten plötzlich angefangen, die Präsentation der Sammlung einzufordern. „[I]t is a collection of about 100.000 objects, that people in Gothenburg suddenly started to [...] like »where is it?«“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 27–29). Snoep spricht ebenfalls von „einem Druck von Seiten der Besucher, [...] »wo ist mein Beninkopf?« oder »wo ist mein Meisterwerk-Samowar, den ich heute nicht sehen kann?«“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 136). Sie nimmt aber auch wahr, dass diese Erwartungshaltung nicht nur von den Besucher:innen ausgehe: „Es ist ziemlich schwierig, es sind natürlich nicht nur die Besucher, die ihre Objekte sehen wollen, sondern es sind auch die internen Mitarbeiter“ (ebd. Absatz 191).

**„[W]e are very audience focused“** Vor dem Hintergrund der Notwendigkeit, Besucher:innenzahlen zu generieren, verwundert es nicht, dass mehrere Museen der Besucher:innenorientierung einen hohen Stellenwert beimessen. Die Direktorin des Världskulturmuseet sagt über ihr Haus „we are very audience focused“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 43). Etwas weniger direkt bringt Snoep ein Verantwortungsgefühl gegenüber den Besucher:innen zum Ausdruck, wenn sie es als Grundsatz beschreibt, „dem Besucher auch [zu] erlaub[en], zu verstehen,

warum man etwas ändert“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 66). Und in sehr ähnlicher Weise stellt Plankensteiner fest, dass sich das Hamburger Museum der Stadtgesellschaft verpflichtet fühlt: „Also ich versuche mit den Ausstellungen, die wir jetzt ins Programm nehmen, in kleinen Schritten der Stadtgesellschaft hier zu zeigen, in welche Richtung kann denn ein Museum unserer Art gehen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 22).

**„[O]ur collection is the heart of our business“** Entscheidend zum Selbstverständnis der untersuchten Museen gehört auch eine bestimmte Haltung gegenüber den eigenen Sammlungen. Es wird betont, dass die Sammlungen im Zentrum der eigenen Arbeit stehen. „Collection needs to come first. It is an exhibition“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 86). In Göteborg werde an einem „visionary document“ gearbeitet, in dem die Bedeutung der Sammlung unterstrichen werde. „[R]ight now we are writing a more visionary document. In this future plan we really stress that we are based in and on our collections, that our collections are the heart of our business“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 17–19).

Außerdem wird in allen Gesprächen eine grundlegende Wertschätzung der Sammlung als Ressource zum Ausdruck gebracht. „[E]s verstecken sich viel mehr Geschichten in unseren Sammlungen als wir überhaupt je erzählen können“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 28), lautet die Meinung in Hamburg. „[I]ch liebe [...] ethnologische Objekte, weil sie eigentlich noch nie so relevant gewesen sind wie heute“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 169–170), so die leidenschaftliche Aussage der Direktorin des Leipziger Museums. Und auch in Göteborg reicht die Haltung von einem klaren Bekenntnis zur eigenen Sammlung als Alleinstellungsmerkmal – „[T]he objects are, why we are unique as museums“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 87) – über die Andeutung von Potenzialen, die sich daraus ergeben. „We have the objects, the material culture, »the real thing«, which is our strength“ (Magnusson, Inter-

view, 2018, Absatz 38) bis hin zu einer ähnlichen Begeisterung für die Bestände – „with all these fantastic collections you can really shine a light on many different kinds of issues“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 16).

Der Blick auf die eigenen Sammlungen ist zudem von einem Bewusstsein für die Multidisziplinarität ethnologischer Sammlungen geprägt. „I think ethnographic collections were always multidisciplinary in the sense of the type of object and their origins: art, religious articles, clothing, objects from everyday life, snowscooters, etc.“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 135). Dabei schwingt häufig eine generelle Entnaturalisierung disziplinärer Kategorisierungen mit. „When those museums were formed, they had certain collection categories for particular subjects. Today we invite many different kinds of disciplines, stakeholders and kinds of knowledge to investigate and to develop our collections“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 32–35). Plankensteiner erachtet es als „wichtig, dass wir unsere Sammlungen [...] transdisziplinär betrachten, weil es ja eine Setzung aus der Kolonialzeit ist, dass es diese Museen überhaupt gibt, wo alles, was nicht europäisch war, einfach zusammengefasst wurde. Für europäisches Kulturgut haben sie Volkskundemuseen, sie haben historische Museen, sie haben kunsthistorische Museen, sie haben zeitgenössische Museen und bei uns läuft das alles zusammen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 28). Bei dieser mit dem Label ‚ethnologisch‘ verbundenen Abgrenzung außereuropäischer Objekte setzt auch Schoonderwoerd an, der diese als Abwertung verurteilt: „[W]hat is ethnological? When is something art, when is something craftsmanship, when is something fashion and when is something textile? I mean the old distinction between »ah, it's from Africa, so it's textile and it's from Milano, so it's fashion«, ridiculous!“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 32–135).

## Resümee

Sowohl im Grassi Museum als auch im Tropenmuseum wird eine Beeinflussung des Umfelds, in dem das Museum agiert, durch Rechtsradikalismus und rechtspopulistische politischen Parteien geschildert. Im Museum für Völkerkunde wurde die Erfahrung gemacht, dass sich reaktionär gesinnte Personen dem Museum gegenüber konfrontativ verhalten. Die Direktor:innen thematisieren ein Verantwortungsgefühl, sich zu diesen gesellschaftlichen Entwicklungen zu verhalten. Darüber hinaus zeichnet sich in den Gesprächen ein Bewusstsein für zahlreiche Erwartungshaltungen ab, die an die Museen herangetragen werden. Thematisiert werden Forderungen aus aktivistischen bzw. akademischen Kreisen, der Druck, Besucher:innenzahlen zu generieren, und gewisse Erwartungen hinsichtlich der Präsentation der Sammlung.

Sowohl den Besucher:innen als auch der Sammlung gerecht werden zu wollen, gehört zum Selbstverständnis fast aller Interviewpartner:innen. Alle bringen zum Ausdruck, dass sie in ihrem Objektbestand eine Ressource sehen. Zudem beschreiben sie die Sammlungen ethnologischer Museen als immer schon multidisziplinär.

### 4.4 Strategien

Bisher wurde darauf eingegangen, aus welchen Kontexten heraus, mit welchen Intentionen und im Sinne welcher Programmatik in den untersuchten Museen agiert wird. In diesem Abschnitt geht es um die Strategien, die die Akteur:innen dabei verfolgen. Welche Arbeitsweisen und Organisationsformen entwickeln sie? Werden Möglichkeiten genannt, wie ausgehend von ethnologischen Beständen aktuelle gesellschaftliche Themen verhandelt werden können?

### „[D]ass ein Besucher jedes Mal, wenn er ins Museum kommt, etwas anderes sieht“

Das Tropenmuseum identifiziert sich in mehrfacher Hinsicht sehr stark mit dem Världskulturmuseet. Unter anderem beschreibt es ein geteiltes Interesse „in emphasising the temporary exhibitions“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 166). In diesem

Zusammenhang scheinen die Museen eine ähnliche Entwicklung durchgemacht zu haben.

Als das Världskulturmuseet eröffnete, setzte es auf kurze Laufzeiten und damit eine hohe Frequenz seiner Ausstellungen. Diese Strategie erwies sich über die Zeit jedoch als nicht tragfähig (vgl. Göteborg<sup>1</sup> 55–57; Göteborg<sup>3</sup> 21–22), sodass das Museum einen Kompromiss in einem sogenannten „semi-permanent“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 29–31) oder „longterm“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 55–57) Ansatz gefunden hat. „So, now we have more, we don't say, we don't call them permanent, very few things are permanent, but we call them longterm“ (ebd. 55–57).

Im Tropenmuseum wird ebenfalls von einer Verlängerung der Ausstellungsdauer und einem „semi-permanent approach“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 40) berichtet. „[W]e now have exhibitions that are staying on longer for more than a year, it used to be like five months“ (ebd. Absatz 40). Die Abgrenzung von klassischen Dauerausstellungen ist dabei weiterhin hoch. Schoonderwoerd schildert Gespräche mit Kolleg:innen, deren Dauerausstellungen sich zu einem ‚Klotz am Bein‘ entwickelt hätten.

„It happened a number of times that when I visited colleagues in other museums, they introduced their permanent exhibition by apologizing, saying »we don't like it anymore or it's outdated or it misses an important development since it was opened ten years ago, but, you know, it's very expensive to change it so we have to stick with it«. And we're really talking about 80% of the museum. That's sort of strange, right?“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 38–40).

Im Tropenmuseum seien keine Flächen mehr für permanente Ausstellungen vorgesehen. „[I]nstead of having one gallery with a temporary exhibition and the rest is permanent we do temporary exhibitions which follow one another [...] like tiles in a roof“ (ebd. Absatz 40). Dadurch sei gewährleistet, dass das Museum sich inhaltlich beständig verändere. „[W]e can keep on changing the museum so the content of the museum will be rather different actually every year instead of 80% is the same for 15 years“ (ebd. Absatz 40).

Auch im Hamburger Museum für Völkerkunde möchte man sich von einem starren Dauerausstellungskonzept verabschieden, hält prinzipiell allerdings am Format Dauerausstellung fest und sieht Wechsel in „längeren Zeitabschnitten von drei bis vier Jahren“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 50) vor. „Wir werden begrenzte Dauerausstellungsflächen haben, aber [...] die Grundidee ist schon die, dass wir in unserer Dauerausstellung [...] Sammlungsbereiche ausstellen, die wir als besonders charakteristisch für Hamburg betrachten. [...] Wir werden dann auch thematische Einheiten haben, wo wir andere Fragen an die Sammlung stellen, die wir dann aber in gewissen längeren Zeitabschnitten von drei bis vier Jahren immer wieder verändern wollen“ (ebd. Absatz 50).

In Leipzig soll die aktuelle Dauerausstellung innerhalb der nächsten vier Jahre (Snoep, Interview, 2018, Absatz 56) durch „thematische, kleine, mobile Module“ ersetzt werden (ebd. Absatz 68). Wie bei einem „Uhrwerk“ (ebd.

Absatz 74) könnten so schrittweise immer wieder Teile ausgetauscht werden. „[D]as ist mein Traum [...], dass ein Besucher jedes Mal, wenn er ins Museum kommt, etwas anderes sieht“ (ebd. Absatz 74). Die Suche nach Formaten, die auf stete Veränderungen ausgerichtet sind, kennzeichnet im Grassi nicht nur die Neukonzeption der Sammlungspräsentation. Die Neuausrichtung des Museums bedeutet für die Direktorin generell, nicht nur neue Themen zu finden, sondern „gleichzeitig auch, eigentlich insbesondere auch neue Formen von Ausstellungen zu finden“ (ebd. Absatz 36). Ein solches Format wurde mit der erwähnten Ausstellung ‚Prolog‘ erprobt. Es handle sich dabei um eine „evolutive“ Ausstellung, „in der wir jeden Monat eine neue Station [...] eröffnen haben“ (ebd. Absatz 34). „[D]er Besucher konnte zwölf Monate kommen und am Anfang war das Museum fast leer mit nur zwei kleinen Stationen und am Ende war es ein Labyrinth“ (ebd. Absatz 36). „[W]enn dann ein Besucher sagte, »das habe ich nicht verstanden«, war es kein Problem, darauf zu reagieren. Das evolutive Format ermöglicht dies“ (ebd. Absatz 37).

**„[A] department sort of inbetween“** In Göteborg wurde die Position eines Kurators für zeitgenössische Fragen ins Leben gerufen. Follin sieht dessen Aufgabe und Möglichkeiten darin, eine umspannende Perspektive zu fördern. „I think he can help us to have this overview, to frame global issues. He has a more general view and I think that is very useful“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 7–10).

Vor etwa einem Jahr wurde außerdem ein „exhibition board“ gegründet, um Ausstellungsvorschläge vor dem Hintergrund der Programmatik und anderer Kriterien zu diskutieren. „[W]e have today an exhibition board. The members of the board look at various criteria and they say »oh this is going to fit« or [...] »we don't think it's for us right now«. So they make the first choice“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 45; vgl. Malm, Interview, 2018, Absatz 229–232; ebd. 45).

Und schließlich existiert – anders als in den untersuchten Museen in Deutschland – in Schweden und den Niederlanden mit den ‚Ausstellungsmacher:innen‘ ein spezieller Museumsberuf. Diese fungieren als Schnittstelle zwischen den Kurator:innen und den Designer:innen. „[W]e have the outside designers, the curators, who have the knowledge, know the objects, and we have a department sort of inbetween and we call them exhibition-makers“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 142–144). In der Schaffung dieser Position scheint sich ein besonderes Bewusstsein für die Spezifik des Mediums Ausstellung zu manifestieren. Aufgabe der Ausstellungsmacher:innen sei es, „to organise the exhibition as a medium – which is quite special, it’s not a book, it’s not a movie or something“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 78).

„[Y]ou have all these parts that have to come together but sometimes when you work with the designers, especially from outside [...] their main goal is the aesthetics or maybe to express themselves but design and content and learning and all this should play together. You can say it’s a [...] conductor of an orchestra as well, I mean, that’s another way of looking at it, every instrument is needed but it has to go together“ (ebd. 80).

**„[T]he whole building as such“** Insofern als es auch dabei um strukturelle Bedingungen des Museums geht, sei an dieser Stelle auch auf die multifunktionelle Bedeutung verwiesen, die das Världskulturmuseet seinem Gebäude zuspricht. „[T]he Museum building as such is a strength [...]. It is divided in two parts where one half consist of the exhibition galleries that have all modern facilities and the other half that is more of a »cultural house« with the large stair, seminar rooms and the restaurant“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 42). Das Museum wird in Göteborg deutlich als eigenstän-

diges Angebot konzipiert, das weit über die inhaltliche Ebene hinausgeht. „[I]t’s more like [...] we take the whole building as such, you know, and this is [...] our offer“ (ebd. 58–60).

**„[H]ell of a lot of scenery“** Nach dem hohen Stellenwert zu urteilen, die ihr in den Gesprächen beigemessen wurde, ist die Szenografie der Ausstellungen für mehrere Häuser von strategischer Wichtigkeit. Plankensteiner beschreibt „die Qualität der Gestaltung“ als traditionell „großes Manko“ von „Völkerkundemuseen“. Demgegenüber sei es für sie essenziell, im Hamburger Museum „sehr viel Wert auf Ausstellungsarchitektur und Präsentation der Objekte“ zu legen (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 60–62). Dabei spricht sie sich für Abstrahierung im Gegensatz zur klassischen „Kulissenarchitektur“ aus (ebd. Absatz 62).

Im Tropenmuseum wird die hohe Bedeutung, die der gestalterischen Seite von Ausstellungen zugemessen wird, ebenfalls als Aspekt genannt, der es mit dem Världskulturmuseet verbinde. „[T]hey have a similar interest in [...] scenography and design“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 166). Man habe sich im Tropenmuseum mittlerweile weit von klassischen Lösungen entfernt. „I think we’ve come quite a way since the older idea of a beautiful showcase, a beautiful object and a light and a long text on the side“ (ebd. Absatz 142) und sei bei „hell of a lot of scenery, design, [...] loud sounds, big screens“ angekommen (ebd. Absatz 147).

Als zentrale Voraussetzung, um zeitgenössische Themen ausstellen zu können, wird von **„[A]dd something very contemporary to an old object and something new starts“** allen Akteur:innen die Erweiterung der eigenen Sammlung genannt. Allein mit Objekten aus dem Museumsbestand zu arbeiten, funktioniere nicht. „Mit den Sammlungen haben wir Ansatzpunkte [...] aber sie sind nicht 100% [...] weil, dann wäre

es nicht gut“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 175). „[D]as geht nicht mehr. [...] [M]an [muss] viel mehr mit Film arbeiten [...], mit Musik von heute, mit Fotografien, das ist sicher. Die Sammlungspräsentation, die haben wir, das ist unser Erbe, damit können wir tolle Sachen machen, aber es wird sicher nicht 80% der Ausstellung. Es wird, denke ich, 40/50%“ (ebd. Absatz 107). Auch für Follin ist das Ergänzen der Sammlung selbstverständlich. Es gehe darum, „to use the collections and also to add new and contemporary objects from today“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 16).

Daraus scheint auch eine Vertiefung der, wie in Kapitel 4.3 gezeigt, Vielfältigkeit ethnologischer Sammlungen einherzugehen. In der Hamburger Ausstellung ‚Uri Korea‘ war es der Direktorin „wichtig, dass wir gegenwärtige Designobjekte mit einbauen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 62). In Amsterdam ist die Rede von Film und Fotografie (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 121), in Göteborg von „personal stories“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 50).

Gerade in der Kombination und Gegenüberstellung von Objekten, beispielsweise alter und zeitgenössischer, liege die Faszinationskraft ethnologischen Ausstellens. „[Y]ou can put things together, you can add, you could even make the objects have some kind of correspondence and communication with each other. Or you could add something very contemporary to an old object and something new starts. You can see new perspectives, get new insights“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 19), so Ann Follin. „I love this combination“ (ebd. 50). Und auch Malm beschreibt die gelungenen Kombinationen als Erfolgsmomente ihrer Arbeit: „[T]hat’s the best, that’s why I don’t want to work in an art museum actually, because it’s when you mix them together then something happens“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 193–194).

**„[W]e now do it based on exhibitions“** Die Möglichkeit umfänglicher Neuerwerbungen ist allerdings in keinem der Museen gegeben. Gesammelt werde daher ausstellungsbezogen, so beispielsweise in Amsterdam und Hamburg thematisiert: „[W]e now do it based on exhibitions other than in general for the whole collection. So when we do Cool Japan we also buy little toys from Pokemon, Supermario [...]. So actually then we add to the collection“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 124–125). „[F]ür diese Designausstellung [...] haben wir einige Stücke [...] erworben, die wir da zeigen werden und die dann in unserer Sammlung bleiben“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 84). Beim Sammeln nach Ganzheitlichkeit zu streben, sei nicht mehr möglich, jedoch auch „absurd“. Man müsse sich „verabschieden von diesem holistischen Anspruch, dass wir alles dokumentieren und sammeln können – das ist ja eigentlich eine Absurdität und war es schon von Anfang an in unseren Häusern – sondern dass man einfach gezielt bestimmte Schwerpunkte legt und da Akzente setzt“ (ebd. Absatz 82).

**„[O]ne of the paintings [...] came out from a project like that“** Auch in Göteborg stehe nur sehr wenig Geld für Neuerwerbungen zur Verfügung. Auch dort werde ausstellungsbezogen gesammelt, beispielsweise wurde im Rahmen der HIV/Aids-Ausstellung die gezeigten „memory kilts that were sewn by relatives“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 92–101) gekauft. Neuerwerbungen ergäben sich darüber hinaus aus Kooperationsprojekten, beispielsweise den weit verbreiteten Residenceprojekten mit Künstler:innen – „which is quite often nowadays, you know, [...] one of the paintings that we acquired for the collections actually came out from a project like that“ (ebd. 7–9).

**„[H]istory has not stopped“** Gleichzeitig wurde im Världskulturmuseet jedoch auch der Anspruch thematisiert, durch strategische Neuerwerbungen Objekte für die Zukunft zu bewahren, die als repräsentativ für die Gegenwart angesehen werden.

„[H]istory has not stopped. You could ask, in one hundred years, when you look back, what did you collect from the world to show and give perspective on what was happening? Of course we need to develop the collections, by collecting new things I mean. For instance [...] we have a boat in our collection that has been used in illegal smuggling of people in the Mediterranean Sea in the 1990s and life vests that were collected on the coast of Lesbos, Greece, the autumn of 2015 by Medecins sans frontieres. [...] And I know that we have colleagues in other European ethnographical museums that couldn't understand why we add those kinds of things to our collection. And for us it's obvious. Because in one hundred years that would be very iconic objects and very representative for a time“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 24–26).

Neben dem erwähnten Boot und den Rettungswesten seien auch ein paar der sogenannten ‚Pussyhats‘ erworben worden, Symbole der jüngsten Proteste für Frauenrechte (vgl. ebd. 31; Magnusson, Interview, 2018, Absatz 39–42). Was die Qualität heute erworbener Objekte auszeichne, seien vor allem die damit gesammelten Geschichten:

„[I]f you look at these objects, I mean, it's more icons, it's [...] not a boat, it's this exact boat used for refugees. So, I mean, it's a different type of objects. Because you already have the story from the beginning. So of course you can ask questions about fishing in North Africa as well to this boat but it's much more connected to [...] one story. But from the begin-

ning most of the objects in the collection were probably connected to specific stories as well, and not representations of a culture, time period etc., but we lost that“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 92–101).

**„[W]ir haben Geschichten gesammelt“** Die Geschichten an sich zum Sammlungsgegenstand zu machen, sich also der Sammlung immaterieller Güter zu widmen, ist eine Strategie, die im Grassi Museum für Völkerkunde verfolgt wird. Es sei eine grundlegende Frage: „Was sammelt man überhaupt noch? Sammelt man weiter Gegenstände oder sammelt man immaterielle Dinge? Sammelt man Geschichten?“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 30). Der Ausstellung ‚Tattoo & Piercing‘ ist ein Sammlungsprojekt vorausgegangen, in dem es um persönliche Erzählungen zum Thema Tätowierungen ging.

„Zuerst haben wir Leipziger eingeladen und jeden Besucher, der sich als Leipziger sieht, sich fotografieren zu lassen, seine Geschichte zu erzählen. Das haben wir über sechs Monate gemacht, mit Veranstaltungen. Wir haben Geschichten gesammelt“ (ebd. Absatz 31). „Das ist eine neue Weise, eine Sammlung aufzubauen [...] und das partizipativ mit den Besuchern“ (ebd. Absatz 30).

Abseits der genannten Strategien, um trotz finanzieller Einschränkungen die Sammlungen zu erweitern, setzen die Museen vor allem auf Leihgaben. Dabei beschränkt sich der Kreis der Leihgeber:innen nicht auf Museen, auch wenn diese als wichtige Kooperationspartner:innen in den Interviews genannt werden. So gab es in der ‚Feathers‘ Ausstellung hunderte Vogelpräparate aus dem Nationalen Naturhistorischen Museum der Niederlande. Es wurde aber beispielsweise auch mit Modehäusern kooperiert.

**„[W]e couldn't have bought them but we have them in loan“**

„I think we sent out like 25 or 40 loan requests to all the big fashion houses, of course most of them were turned down but I think we had like five or six beautiful dresses on loan in the exhibition. We didn't buy them, we couldn't have bought them but we have them in loan“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 129).

In der Ausstellung ‚Cool Japan‘ wurden beispielsweise auch Objekte von Privatpersonen geliehen. „[W]e had Cosplay people in the Netherlands lending their outfits to us for the duration of the exhibition. They were over the moon like, »wow, my stuff, I spent two years making it, it's in the museum«, but we didn't buy it, we don't need to buy it, but we can use it“ (ebd. Absatz 129).

**„[W]e should open up as many doors as possible“** Für alle Museen kann anhand der Gespräche ein starkes Interesse an Kooperationen festgestellt werden.

Dabei geht die Zusammenarbeit weit über die bereits genannten Residenceprojekte und Leihgeberschaften hinaus. Auch in Bezug auf Forschung, Ausstellung und Vermittlung gibt es einen Trend zu Kooperationen. Interessanterweise sprechen sowohl Snoep als auch Follin in diesem Zusammenhang metaphorisch davon, „[d]ie Tür wirklich auf[zu]machen“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 160). „[W]e should open up as many doors as possible for as many people as possible“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 39).

Inwiefern Zusammenarbeit über die Möglichkeit zur Erweiterung der Sammlung hinaus als gewinnbringend wahrgenommen wird, wurde im Leipziger Gespräch in dreierlei Hinsicht spezifiziert: Es gehe darum, Besucher:innen zu binden: „[D]ann fühlen sich die Leute willkommen, Leute, die mitmachen bei einer Ausstellung, die kommen auch wieder zurück“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 160). Es habe den Effekt, Impulse von außen zu bekommen: „[I]ch glaube, wenn wir das Museum neu denken wollen, können wir das nicht nur intern machen“ (ebd. Absatz 166). Und es sei, so Vera Ma-

rusic, eine Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen: „Ich glaube, auch mit den Projekten, die Frau Snoep angeschoben hat – verschiedene Formate – in diesen Formaten haben wir auch die Leute kennengelernt, mit denen wir dann weitergearbeitet haben, das ist, glaube ich, das Spannende“ (ebd. Absatz 151–154). Allerdings sollte nicht vergessen werden, dass es sich bei der Strategie der Kooperation zumindest zum Teil durchaus auch um eine Anpassungsleistung an eine schwierige finanzielle Situation handeln kann, wie in Kapitel 4.6 gezeigt wird.

Im Folgenden wird, ohne Anspruch auf Vollständigkeit und vor allem ohne zu behaupten, dass die Kategorien trennscharf voneinander abgegrenzt seien, ein Überblick über das Akteursspektrum der Kooperationen gegeben:

Die befragten Museen arbeiten, wie oben dargestellt, in Bezug auf Leihgaben, aber auch darüber hinaus, mit anderen Museen zusammen. Die Ausstellung ‚Uri Korea‘ in Hamburg wurde beispielsweise mit dem National Folk Museum Koreas erarbeitet. Das Världskulturmuseet und das Tropenmuseum sehen sich als enge Partner:innen – nicht nur die ‚Feathers‘ Ausstellung wird in beiden Städten gezeigt (vgl. Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 166; 125–129; Göteborg<sup>1</sup> 41; Göteborg<sup>3</sup> 58). Bei der Azteken Ausstellung im Tropenmuseum handelt es sich um eine Koproduktion mit dem Stuttgarter Lindenmuseum (ebd. Absatz 52).

Die Hochschulen der Städte, in denen sich die Museen befinden, werden ebenfalls als wichtige Partner:innen genannt. In Hamburg wird auf die Institute der Kulturanthropologie und Kunstgeschichte Bezug genommen (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 92). In Göteborg wird auch die Kunsthochschule genannt (vgl. Malm, Interview, 2018, Absatz 196) sowie zahlreiche Institute der Universität:



„We have a close collaboration with the University of Gothenburg when it comes to, for instance, pedagogical methods and development, sustainability issues, sustainable material, museology, of course, and culture, science and heritage questions“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 67).

Darüber hinaus gibt es Kooperationen mit externen Wissenschaftler:innen, wie beispielsweise im Fall der Ausstellung ‚Nomadic Artefacts‘ in Hamburg. „[D]as war ein sehr langes Forschungsprojekt einer Wissenschaftlerin in Wien, an der Akademie der Wissenschaften gemeinsam mit der Universität und Kollegen in der Mongolei“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 24). Gerade auch im Hinblick auf die Zusammenarbeit mit dieser Personengruppe sei es dringend notwendig, die Inventarisierung und Digitalisierung der Sammlung voranzutreiben. Um „die Fülle an Bedeutungen“ (ebd. Absatz 28) der Objekte zu erschließen, sei es wichtig, „dass wir unsere Archive öffnen, dass wir unsere Sammlungen auch für externe Wissenschaftler zugänglich machen“ (ebd.).

In Amsterdam und Leipzig liegt ein starker Fokus auf der Zusammenarbeit mit der lokalen Bevölkerung. Diese kann dabei von der Konsultierung der Marokkanischen Community Amsterdams zur Frage eines Ausstellungstitels (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 121) bis hin zum oben beschriebenen Sammeln und Ausstellen individueller Tattoo-Geschichten reichen.

„[W]ir haben Geschichten gesammelt und während des Prozesses haben wir nach Themen gesucht [die sich wiederholten – Anm. der Verf.] [...]. Trauer war zum Beispiel ein Thema. Davon ausgehend haben wir unsere Sammlungen befragt und Objekte gefunden in unseren historischen Beständen, die darauf reagieren konnten, auf diese [...] heutigen Themen, warum Leute sich tätowieren“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 31).

Es sei „eigentlich eine unserer Aufgaben, so mit Besuchern neu zu sammeln, mit Besuchern Ausstellungen zusammen zu machen“ (ebd. Absatz 31), so Snoep.

Von allen vier Museen wurden Beispiele für Kooperationen mit Künstler:innen genannt, ein Ansatz der in Kapitel 2.5.2 ausführlich beschrieben wurde. Im Hamburger Museum ging es dabei um den Bereich der Sammlungsforschung

„[I]n der zeitgenössischen Kunst gibt es ja sehr viele Künstler:innen, die [...] künstlerisch forschen und das ergänzt auf eine wirklich interessante Weise das, was Wissenschaftler tun und es eröffnet neue Perspektiven auf die Sammlungen, die mir wichtig sind“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 28).

In Leipzig wurden Werke zeitgenössischer Künstler:innen in die Ausstellung ‚Dazwischen‘ einbezogen (vgl. Snoep, Interview, 2018, Absatz 175).

Anhand der Beispiele aus Göteborg und Amsterdam zeigt sich deutlich, dass zwischen den Akteursgruppen fließende Grenzen bestehen, denn die Künstler:innen entstammten gleichzeitig der lokalen Community des Museums und/oder der sogenannten Source Community (siehe Kapitel 2.5.3) der Objekte. Im ersten Fall handelte es sich um die Zusammenarbeit mit einem „contemporary Sami artist who is very involved in the struggle for landrights“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 13), im zweiten Fall um die Zusammenarbeit mit einem marokkanischen Rapper (vgl. Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 111).

Das Interesse an der Kooperationen mit Künstler:innen beschränkt sich, wie das zuletzt genannte Beispiel zeigt, nicht auf die bildende Kunst, sondern schließt beispielsweise „fashion designer“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 39) und „Theaterleute“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 76) mit ein. Gerade in

Leipzig wird ein besonders breit gestreuter Personenkreis in Betracht gezogen. Snoep betont, dass es „nicht nur um das Museum oder die Sammlung [geht], es ist auch die Vermittlung und [...] warum sollten wir nicht mit [...] einem Theatermacher aus Sao Paulo arbeiten oder einem Tänzer aus Kyoto oder einem Voodoo Priester aus Togo? Was passiert dann?“ (ebd. Absatz 43).

### Resümee

Während in Hamburg eine neue Dauerausstellung konzipiert wird, zeichnen sich in den anderen drei untersuchten Museen Formate ab, die auf Wechsel ausgerichtet sind, sei es durch sich überlappende Ausstellungen mit Laufzeiten von ein bis zwei Jahren oder ‚evolutive‘, in Modulen angelegte Präsentationen. Das Världskulturmuseet hat mit der Schaffung der Position eines Kurators für zeitgenössische Fragen strukturell eine neue Richtung eingeschlagen und mit dem ‚exhibition board‘ eine Einrichtung zur Reflexion inhaltlicher Entscheidungen geschaffen. Außerdem eröffnet Göteborg eine interessante Sichtweise auf das Museumsgebäude als multifunktionellen Raum. ‚Ausstellungsmacher:innen‘ fungieren im Världskulturmuseet und im Tropenmuseum als Schnittstelle zwischen Kuration und Gestaltung. Szenografie wird in mehreren Museen ein hoher Stellenwert beigemessen. Als zentrale Voraussetzung, um zeitgenössische Themen ausstellen zu können, wird von allen Akteur:innen die Erweiterung der eigenen Sammlung durch Film, Fotografie, Design, persönliche Geschichten etc. genannt. Die Möglichkeit umfänglicher Neuerwerbungen sieht man allerdings in keinem der Museen gegeben, neben ausstellungsbezogenem Sammeln spielen auch Leihgaben eine große Rolle. Und schließlich geht in allen Bereichen musealer Arbeit und in allen untersuchten Museen die Tendenz in Richtung von Kooperationsprojekten.

### 4.5 Effekte

In diesem Abschnitt wird herausgearbeitet, welche positiven und negativen Ergebnisse ihres Handelns die Akteur:innen wahrnehmen.

Es wurde bereits gezeigt, dass Besuchszahlen als Grutmesser für Erfolg und Misserfolg der Museen gelten. Auch positive und negative Ergebnisse werden folglich an diesen festgemacht. Sowohl im Gespräch über das Tropenmuseum als auch das Världskulturmuseet wurde dementsprechend als positiver Effekt verzeichnet, dass es Publikumszuwächse gegeben habe. „[O]ur visitor numbers have risen“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 100); „[N]ow it's full“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 50). Im Grassi Museum für Völkerkunde wird die Errungenschaft darin gesehen, ein breiteres Besucher:innenspektrum mobilisiert zu haben. „[W]ir haben ein völlig anderes Publikum [...] [g]ewonnen, nicht nur ein jüngeres [...]. Ich bin jetzt drei Jahre hier und man kann extrem viel kritisieren, aber das haben wir geschafft“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 144–150). Anhand einer Ausstellung wie ‚Tattoo & Piercing‘ zeige sich deutlich, dass sich Menschen von der neuen Programmatik angesprochen fühlten, die früher nicht ins Museum gegangen seien. „[A]ls wir diese Ausstellung eröffnet haben, war die ganze Tattoo-Szene aus Leipzig da, Leute, die normalerweise [...] nicht kommen“ (ebd. Absatz 31–33). Insofern wird das eigene Haus zunehmend als „meeting place“ wahrgenommen – eine Metapher, die auch in Göteborg genutzt wurde. „[D]ann hast du ein Museum, aber plötzlich auch ein Forum, einen meeting place. Und diese Idee des meeting place ist mir ganz wichtig“ (ebd. Absatz 33). „[I]t's also good because it's a meeting point because you can see some people come only like for the fashion and others for something else and suddenly these people are at the same place“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 206).

Demgegenüber steht allerdings das Bedauern, dass sich im Falle des Grassi Museums für Völkerkunde Teile des alten Publikums im Laufe der Neuaus-

richtung vom Museum verabschiedet hätten. „[W]ir haben das alte Publikum verloren, das ist natürlich nicht gut, aber ich denke, dass wir das fast nicht vermeiden konnten [...] das ältere Publikum, das wollte natürlich die gewohnte Dauerausstellung sehen, die sind natürlich jetzt extrem unzufrieden damit, was wir tun“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 140–144).

Negative Resonanz wird allerdings nicht nur mittels der Besucher:innenzahlen sichtbar, sondern auch direkt als Kritik an die Museen herangetragen. Im Världskulturmuseet seien Ausstellungsthemen, beispielsweise die Beschäftigung mit sexuellen Identitäten, von manchen Besucher:innen als „way too political“ beurteilt worden (Malm, Interview, 2018, Absatz 81). „[F]or instance one that is [...] on gender, sexual identity and so on [...], some liked it a lot, some [...] hated it, because it was a theme that a museum should not discuss, which is very strange“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 60–62). Anderen kritischen Stimmen ging es um die Fragmentarität und vermeintlich mangelnde Tiefe der Ausstellungen. „I think [...] the most frequent opposition and argument against that I've heard is that we make a world culture mess [...] I heard that frequently [...] that it's a too fragmentary way of looking at the world“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 20). Der Vorwurf sei „»they don't have like the knowledge and depth« and so on“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 81). Und schließlich wurde dem Museum eine Vernachlässigung der eigenen Sammlung nachgesagt. „[T]he museum had been criticised for not showing the collections to a sufficient extent [...] because it used other material. [...] Contemporary art and so on“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 23–25).

## Resümee

Die Frage nach Effekten der neuen Ausrichtung war im Falle des Hamburger Museums noch verfrüht. Die anderen Gespräche zeigen allerdings deutlich, dass Programmatik und Strategien von den Verantwortlichen als erfolgreich wahrgenommen werden, jedenfalls wenn es um das Kriterium der absoluten Besuchszahlen und die Diversifizierung des Publikums geht. Negativ zu verzeichnen ist allerdings, dass sich gleichzeitig Teile des Publikums von den Museen abwenden. In Göteborg wird über direkte Kritik an als zu politisch empfundenen Ausstellungsthemen, einer vermeintlich oberflächlichen inhaltlichen Perspektive und der angeblichen Vernachlässigung der Sammlung des Hauses berichtet. Im nächsten Kapitel werden einige dieser Punkte erneut aufgegriffen, denn was sich in Publikumsverlusten und Beschwerden manifestiert, sind zum Teil jene grundsätzlichen in den Museen wahrgenommenen Reibungspunkte, die im Folgenden in den Blick genommen werden.

53

## 4.6 Reibungspunkte

Ann Follin kann den oben geschilderten Widerständen gegen die Ansätze des eigenen Hauses durchaus etwas Positives abgewinnen, wenn sie sagt: „I think if you do something that is new or if you try to, of course you could hear opposition otherwise you probably wouldn't have made anything striking“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 20). In den Interviews zeigen sich gleichwohl Spannungsfelder, mit denen in den Museen ein Umgang gefunden werden muss. Ziel dieses Abschnitts ist herauszuarbeiten, mit welchen Schwierigkeiten, Problemen und Herausforderungen sich die Museen konfrontiert sehen.

**„Die halten fest“** Bei aller Zufriedenheit über durch neue Ansätze gewonnenes Publikum deuten mehrere Museen die Schwierigkeit an, dass mit dem etablierten, gewohnheitsliebenden Besucher:innenkreis Veränderungen nicht so leicht durchzusetzen seien.

Im Grassi Museum wurde die Frage, ob Besucher:innen manchmal eine Hürde für die Entwicklungen des Hauses darstellen, mit einem eindeutigen „Ja“ beantwortet. „Ja. Die halten am Gewohnten fest“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 137–140). In diesem Licht scheinen auch die in Kapitel 4.5 angesprochenen Publikumsverluste des Grassi Museums zu stehen: „Das ältere Publikum, das wollte natürlich die gewohnte Dauerausstellung sehen, die sind natürlich jetzt extrem unzufrieden damit, was wir tun“ (ebd. Absatz 140–144). Diese gewisse Fixiertheit mancher Besucher:innengruppen auf die gewohnte Sammlungspräsentation wurde bereits in Kapitel 4.3 thematisiert.

Auch Plankensteiner spricht für Hamburg von einer „kleinere[n] Schicht von Besuchern, die das einfach so gewohnt ist“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 76). Sie geht nicht davon aus, dass das alte Publikum des Hauses die geplanten Veränderungen gutheißen wird. „Ich kann mir vorstellen, dass Kritik kommt von Leuten, die mit diesem Museum und dem bisherigen Programm eng verbunden waren und die das begrüßt haben“ (ebd. Absatz 99).

Schoonderwoerd beschreibt, dass von einer Umbenennung des Tropenmuseums oder einer Aufgabe des Namens zugunsten der Bezeichnung National Museum of World Cultures abgesehen wurde, da anzunehmen sei, dass die Bevölkerung sich nicht vom gewohnten Namen verabschiedet hätte. „[E]verybody would say »Yeah, but that's the Tropenmuseum«“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 162). Es sei auch eine Marke, die man bei aller Überzeugung von Veränderungsbedarf aus Pragmatismus nicht aufgeben (vgl. ebd. Absatz 159–164).

**„[T]he audience loved it“** Angesichts der in allen untersuchten Museen geplanten Überwindung eines geografischen / an der Darstellung von ‚Kulturen‘ orientierten Gliederungsprinzips ergibt sich ein auffälliges Spannungsverhältnis daraus, dass manchen der Interviewten gerade solche Ausstellungen als besonders öffentlichkeits- und breitenwirksam gelten. „Sie können [...] nicht in einer kleinen Ausstellung ein Land erklären, das sind dann oft einfach so Marketingthemen, dass man das halt einfach leichter verkaufen kann“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 76). Die Einschätzung im Tropenmuseum zur geplanten Bali Ausstellung ist dementsprechend „that will probably be a blockbuster“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 80). Die Erfahrung in Hamburg ist außerdem, dass klassische auf essentialistischen Kategorien beruhende Konzepte auch bei externen Geldgeber:innen auf Zuspruch stoßen. „Das Image Völkerkunde ist auch bei Förderern, bei Unterstützern unglaublich wichtig“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 9). Schoonderwoerd beobachtet beim Publikum eine regelrechte Begeisterung für exotisierende, stereotype Darstellungen. „So we had a regional setup and what we also had – the audience loved it – we had a small cafe. Middle east style. We had a hut, a nomadic tent. We had a small house built. So it was great for children, people loved it, it was sort of a romanticizing of stuff like that. It's all gone“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 29). „[T]he Aztec and the Maya and the Maori are [...] exotic, National Geographic, that kind of icons of the world and the audiences loves it. Wonderful. They like it. »Aah, beautiful, aah the beautiful people, aah far away«“ (ebd. Absatz 61–63). Malms Einschätzung steht dieser Wahrnehmung einer Begeisterung für die ‚exotische Ferne‘ allerdings diametral entgegen. „[T]oday people travel so much and are a part of the world and they have roots in different countries and so on. [...] So, I mean, if you don't try to find other stories then it's hard“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 170–173).

**„[W]hat position do we take?“** Schoonderwoerd schildert, dass im Tropenmuseum angesichts kontroverser Themen viel bewusster mit der Frage nach dem politischen Standpunkt des Museums umgegangen werde.

„[O]ne other thing comes into this discussion – whether or not we take a, well, you could even call it political stand in particular matters like saying tourism is bad or this or that is racism or this or that should not be allowed or etc. etc.. [...] [A]s long as you do the Maori, it's far away, it's safe politically [...] but how about slavery, which the Dutch were involved in. How about racism. How about the way muslims integrate or don't integrate in the Netherlands or in Amsterdam etc. etc. So, we have gone into more sensitive areas and that often leads to the question what position do we take?“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 104)

Außerdem besteht ein Bewusstsein dafür, dass das Museum damit auch Themen verhandelt, bei denen politische Aktivist:innen, wie in Kapitel 4.3 skizziert, gewisse Erwartungshaltungen an das Museum haben. „So we have an exhibition there now on slavery so that is potentially [...] [v]ery political and potentially there could be activists in the front door saying this is wrong“ (ebd. Absatz 104–106). Position zu beziehen vertrage sich allerdings nicht mit dem Selbstverständnis, eine öffentliche Institution zu sein. „[W]e try to steer through without saying to our audiences what they should think. We are a public institution so we need to have an open view and let you see multiple perspectives“ (ebd. Absatz 106). Darüber hinaus lässt sich beobachten, wie in Kapitel 4.5 beschrieben, dass Ausstellungsthemen, die als ‚politisch‘ wahrgenommen werden, polarisieren und bei manchen Besucher:innengruppen von vornherein auf Ablehnung stoßen.

**„People don't go to the museum for difficult things“** Eine weitere unbequeme Erkenntnis der Akteur:innen in Göteborg und Amsterdam ist, dass ein Ausstellungsbesuch bei den wenigsten Museumsbesucher:innen mit der Idee und Bereitschaft verknüpft sei, sich mit ‚anstrengenden‘ oder konflikthaften Themen auseinanderzusetzen. „People don't go to the museum for difficult things“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 74–75). Zeitgenössischen Themen sei allerdings häufig eine gewisse ‚Schwere‘ immanent. „[T]he contemporary take, quite often that becomes a little bit heavy, it's challenges, it's human challenges“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 50). Die Programmlinie „the world connected“ im Tropenmuseum sei insofern immer ein Wagnis – „»the world connected« is less easy to [c]onsume and to sell“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 77–79) – und Ausstellungen zu zeitgenössischen Themen zu konzipieren, eine Gratwanderung. „[I]t is a difficult balance, I must admit. [...] [W]e sometimes say to one another, we don't want to be the national museum of world problems“ (ebd. Absatz 74–75). Denn mit Ausstellungen über ‚schwierige‘ Themen könne das Museum nicht am Laufen gehalten werden.

Insofern wird auch die Beibehaltung der Programmlinie „icons of the world“ als für das ökonomische Überleben notwendige Entscheidung beschrieben. „We sometimes also need it to bring in enough people to buy tickets to run the business, let's be fair about it“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 61–63). Gleichzeitig kann man sich, wie das Beispiel der Bali Ausstellung in Amsterdam zeigt, die Vorliebe der Besucher:innen für ‚exotische Weltregionen‘ allerdings auch zunutze machen. Das Thema Tourismus soll, wie in Kapitel 4.1 beschrieben, einen Schwerpunkt darstellen. Darauf im Titel bereits hinzuweisen, sei jedoch kontraproduktiv: „[B]ecause that's the iconic magnet that we need to draw enough people, if we would say it's an exhibition about the pros and cons of tourism it's heavy“ (ebd. Absatz 83–86).

Ebenso wenig wie mit „world problems“ erreiche man sein Ziel mit überzogen anspruchsvollen Ausstellungen. Sei eine Ausstellung „too intellectual [...], too conceptual [...], too difficult to understand [...] then you miss your goal“. Selbstzufriedenheit mit der eigenen Arbeit innerhalb eines intellektuell abgehobenen Kreises sei nicht nützlich. „You can be very proud of yourself in a very small community of people that all agree but you haven't accomplished much that way“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 104). In diesem Sinne scheint auch die ‚Feathers‘ Ausstellung in Göteborg einen wirkungsvollen Kompromiss darzustellen. Besucher:innen hätten kommentiert, dass es sich dabei endlich um eine Ausstellung handle, die sie verstehen. „[Y]ou need a simple idea. When we opened »feathers« there was one of our hosts, that would work in front the house, he said that he heard some people telling each other like »finally, they made an exhibition that we understand what it's about«. And I understand them because we want to be experimental and like pushing the limit of what can be, but, in many ways that's harder also too“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 222–224).

**„[W]hat can we do with the collections?“**

In Kapitel 4.3 wurde gezeigt, dass in fast allen Gesprächen eine grundlegende Wertschätzung der Sammlung als Ressource geäußert wurde. Trotzdem ist das Verhältnis zwischen den Beständen und der Programmatik der Häuser nicht frei von Reibungspunkten.

Es sei nicht einfach, abseits der Repräsentation von (historischen) (Kultur-)Räumen Themen zu finden, die mit den historischen Objekten erzählt werden können. „[W]hat can we do with the collections?“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 212). „[I]s it just old? How do you make it relevant?“ (ebd. 174–176). Sich zu stark von einer thematischen Agenda leiten zu lassen, berge die Gefahr, die Objekte auf den Status von Requisiten zu degradieren. Malm veranschaulicht dies mit einem überspitzten Beispiel: „[I]t's something that

feels very pushed or stretched like »oh, look at this ah, whatever, this shard [(Ton-)scherbe – Anm. der Verf.] and think about politics today«“ (ebd. 93). Während die Ausstellungsmacherin trotzdem davon überzeugt ist, dass historische Objekte sinnvoll in zeitgenössische Zusammenhänge gestellt werden können, sei dies im Världskulturmuseet umstritten. „[T]hat's debatable [...]. Lots of people even in our organisation say that you can't do that because then it's just like props. [...] I don't agree because I think you can still try to find some connections“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 156–163).

Außerdem wird es als Herausforderung beschrieben, dass in den Sammlungen der meisten ehemals ethnologischen Museen nur außereuropäische Objekte vorhanden seien. In diesem Zusammenhang grenzt sich Snoep von der Bezeichnung Weltmuseum ab. „Ich weiß auch nicht, ob Museum für Weltkulturen eigentlich [...] ein guter Name ist [...]. In den meisten Museen für Weltkulturen gibt es keine nationale oder europäische Sammlung. „[I]st alles, was anders ist, Weltkultur und uns selbst nehmen wir davon aus? [...] Da haben wir es mit strukturellen Problemen zu tun“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 16).

**„[T]his museum was criticised then because it used other material“**

Diesen Herausforderungen zu begegnen, indem, wie in Kapitel 4.4 dargestellt, die historischen ethno-

logischen Objekte mit zeitgenössischen Objekten ergänzt werden, scheint jedoch weitere Spannungsfelder zu eröffnen.

Zum einen sei im Rahmen der ‚Feathers‘ Ausstellung im Världskulturmuseet die Problematik diskutiert worden, mittels der Objektgegenüberstellung den Eindruck einer Geschichtslosigkeit bzw. Primitivität außereuropäischer Akteur:innen zu erwecken. „[L]ike the Others are very primitive and then at the other end »oh, this is high fashion«“ (Malm, Interview, 2018, Ab-

satz 190–191). „Of course it could be like the ethnographic present and so on“ (ebd. 184).

Zum anderen scheinen dem Ansatz, den Objektfundus für Ausstellungen zu erweitern, durch die Idee einer Priorisierung der eigenen Sammlung Grenzen gesetzt zu sein. Es ist nicht eindeutig, inwieweit es sich dabei um Kollisionen mit Erwartungshaltungen (siehe Kapitel 4.3) der Besucher:innen, der internen Mitarbeiter:innen oder dem eigenen Selbstverständnis handelt. Im Tropenmuseum wirkt es, als ermahne man sich selbst dazu, dem historischen Material in jeder Ausstellung den größten Stellenwert beizumessen. „[W]e often ask: »Is that an exhibition or is it a treaty of dealing with a particular subject that could be an article, a book or a documentary with only a few objects added?« Collection needs to come first. Objects make it into an exhibition“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 86). Im Gespräch über das Världskulturmuseet wurde, wie bereits in Kapitel 4.5 geschildert, vor allem Kritik von außen thematisiert. „[T]his museum was criticised then because it used other material. [...] Contemporary art and so on“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 25–27).

In Leipzig scheint es sich wiederum um eine gefühlte Verpflichtung gegenüber der eigenen Sammlung zu handeln, die als Hemmnis beschrieben wird. Die Innovationskraft des Musée de Neuchâtel wird beispielsweise damit in Zusammenhang gebracht, dass dieses nur über eine überschaubare Sammlung verfüge. „[D]as Musée ist ein ethnographisches Museum [...], aber es hat eine sehr kleine Sammlung. Sie haben dort extrem interessante Sachen gemacht, die heute immer noch [...] super innovativ [sind]“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 115–122). Und auf die Frage, ob ein Haus mit kleiner Sammlung einfach ‚freier‘ sei, antwortete die Leipziger Direktorin: „Sicher. Das ist sicher.“ (ebd. Absatz 114–115) Europaweit sei zu beobachten, dass „die Museen, die die innovativsten Ideen umgesetzt haben, fast keine Sammlung

hatten“ (ebd.). Darum sei auch „das Theater [...] viel innovativer als Museen“ (ebd. 136).

„[W]ood‘, ‚1983‘ [...], ‚Papua‘ Zeitgenössische Themen zu bearbeiten sei auch deshalb schwierig, weil der Zuschnitt des schriftlich festgehaltenen Wissens über die Objekte ein anderer bzw. dieses vielfach generell enttäuschend sei. Letzteres veranschaulicht Schoonderwoerd an einem überspitzten Beispiel.

„[I]n most cases in our registration system our predecessors didn’t even write down who actually made something, it’s like »beautiful vase«, like the artist is not important, so that’s the history we come from“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 135). Ähnlich sieht es auch Malm vom Världskulturmuseet. „[I]t often just says like »wood«, »1983« [...] »Papua«. Or the only thing you actually can see that this is like a »hat« but nothing more“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 111–113).

57

„[O]ften we don’t have in our database how old it is because the only entry is when it entered the collection. So it doesn’t even say if it’s like from the nineteenthundreds“ (ebd. 153). In Deutschland käme erschwerend hinzu, so Plankensteiner, dass die Sammlungen vieler Museen weder vollständig inventarisiert noch online zugänglich seien. „[D]iese große Anzahl von Dingen, die ja noch nicht mal in diesem alten System fertig erfasst ist – und, Sie wissen, in Deutschland ist ja keine der Sammlungen online gestellt“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 42).

Doch auch gut gefüllte Datenbanken seien nicht unbedingt auf den Zugriff unter neuen Themenstellungen zugeschnitten. „I mean, it’s more difficult. It’s easier to say »spear, Aceh« than saying »carrier of migrant identity« [...] so yes, that is a challenge“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz

137). Die fachlichen Expertisen der Mitarbeiter:innen seien unerlässlich. „[I]t's difficult to search but actually our curators know their collection quite well. We still have regional curators although we're also changing that a little bit, but that's why we still need curators that know their particular area very well“ (ebd. Absatz 94). Dass es sich dabei um klassischerweise regional ausgerichtete Expertisen handelt, mache die museale Arbeit allerdings in organisatorischer Hinsicht sehr kompliziert. „[T]he process of exhibition making is more difficult if you have themes than if you have regions because if you have regions there's one curator who knows everything etc. etc.. Now with themes you need every curator for that particular part [...] so there are more people involved“ (ebd. Absatz 94). Aus dem Gespräch über das Grassi Museum lässt sich ergänzen, dass neue Arbeitsweisen außerdem für große Verunsicherung auf Seiten der Mitarbeiter:innen sorgen können (Snoep, Interview, 2018, Absatz 191–195).

### **„[E]thnologische Museen haben leider extrem wenig Geld in Deutschland“**

Womit alle interviewten Museen zu kämpfen haben, ist ihre mangelhafte finanzielle Ausstattung. Snoep beschreibt dies als spezifisch deutsches Problem. „[E]thnologische Museen haben leider extrem wenig Geld in Deutschland“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 49). Von keinem Museum wurden die ökonomischen Schwierigkeiten allerdings als insofern spezifisch konzeptualisiert, als sie sich aus der programatischen Ausrichtung ergäben. Nichtsdestoweniger sehen die Akteur:innen ihre gestalterischen Möglichkeiten durch mangelnde Ressourcen in vielerlei Hinsicht limitiert.

Bezugnehmend auf das Afrikamuseum in Leiden stört sich Schoonderwoerd daran, wegen mangelnder Ressourcen Ausstellungen, die nicht mehr ins Konzept passen, nicht verändern zu können. „If I was able to, if we had the ability to do that we would already change that but it's not so long ago that

we redid the museum, we don't have the money, we have to deal with it for a while“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 20).

In Hamburg verunmöglichen „große Budget Sorgen“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 86) beispielsweise Fortschritte bei der Digitalisierung der Sammlungen. „[U]nsere Aufgabe ist erstmal, das zugänglich zu machen durch die Digitalisierung und möglicherweise hoffentlich sobald als möglich Onlinestellung. Da mangelt es uns einfach an Ressourcen im ganzen deutschen Sprachraum“ (ebd. Absatz 44). Außerdem fehle es an Möglichkeiten, systematische Forschung an der eigenen Sammlung zu betreiben. „Ich habe im Moment einfach rein ressourcentechnisch nicht die Möglichkeit so etwas [wie das RCMC in den Niederlanden – Anm. der Verf.] einzurichten [...] ein kleines Team wie unseres kann diese Sammlung auf diese Art und Weise nicht erfassen, also diese Möglichkeit haben wir leider nicht“ (ebd. Absatz 38). Durch diverse Formen der Zusammenarbeit, auf die in Kapitel 4.4 ausführlich eingegangen wurde, wird dies aufzufangen versucht.

„[W]ir können das auf andere Weise erfüllen, indem wir mit der Universität zusammenarbeiten, mit Instituten. [...] [M]ir ist es sehr wichtig, dass wir vernetzt arbeiten mit anderen Häusern in Deutschland [...] mit anderen Museen in Europa [...] und damit das gewährleisten können“ (ebd. Absatz 38).

In Leipzig stehen finanzielle Hürden einer radikalen Herangehensweise an die Demontierung der Dauerausstellung im Wege. „Man könnte natürlich sagen, es wäre idealer, ein Museum zu schließen und zu sagen, wir schließen jetzt drei Jahre komplett. Aber aus unterschiedlichen politischen und finanziellen Gründen können wir das nicht“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 56). Das Grassi Museum für Völkerkunde fällt allerdings mit der Einstellung auf, aus der Not eine Tugend zu machen.



„Wir können nicht schließen, wir bekommen keine Million für eine neue Ausstellung. Aber ich denke, das könnte vielleicht auch unsere Chance sein, nicht so viel Geld zu haben, weil dann muss man wirklich alles neu denken“ (ebd. Absatz 62).

Auch für einzelne Ausstellungsprojekte fehle es an Ressourcen, die durch – zumindest vielleicht für ein Haus dieser Größe – unkonventionelle Lösungen ausgeglichen würden. Über die Ausstellung ‚Dazwischen‘ sagt Snoep: „[W]ir hatten kein Geld, deshalb haben wir wirklich gebastelt. Wir haben Materialien benutzt, die noch aus unserem Keller kamen, aber ich fand das war eigentlich eine tolle Ausstellung“ (ebd. Absatz 87). „[M]an kann auch mit sehr wenig Geld Ausstellungen machen, aber man muss neu denken“ (ebd. Absatz 56).

Dass Ressourcenknappheit erfinderisch macht und versucht wird, dies positiv zu deuten, lässt sich auch mit Blick auf das Världskulturmuseet feststellen. Um Einnahmen zu generieren, wurde dort begonnen, Räume und Infrastrukturen des Museums an Externe zu vermieten, wodurch Zielgruppen erreicht würden, die ansonsten nicht mit dem Haus in Berührung kämen. „We have companies, the university, schools and organisations from the civil society that rent our facilities. It is a sources of income, but it also enables us to reach some particular target groups that are difficult for us to reach through other channels“ (Magnusson, Interview, 2018, Absatz 14–16).

Wie in Kapitel 4.4 gezeigt wurde, ist das Världskulturmuseet zu einer längeren Laufzeit von Ausstellungen übergegangen. An dieser Stelle kann hinzugefügt werden, dass auch diese Entscheidung, die anfangs sehr kurze Dauer von Ausstellungen wieder zu verlängern und die Frequenz der Wechsel zu verlangsamen, vor allem finanzielle Gründe hatte. „[T]oday we have more longterm exhibitions here, because it was not financially sustainable to only work with temporary exhibitions“ (Follin, Interview, 2018, Absatz 55–57). Ma-

gnusson beschreibt es als zentrale Aufgabe während seiner Zeit als Direktor, diese Entwicklung durchzusetzen.

„My main brief when becoming the Director was to establish a sustainable way of operation for the museum. Both financially and with regard to human resources. Because in the beginning this museum, all three galleries were launched as only temporary exhibitions in all the galleries, which is a very nice but very expensive idea“ (Magnusson , Interview, 2018, Absatz 21–22).

Erneut wird dieser unfreiwilligen Kursänderung auch ein positiver Nebeneffekt zugeschrieben. Es bedeute eine Entlastung der Mitarbeiter:innen und fördere die Möglichkeit langfristiger Kooperationen mit Schulen und Universitäten.

„[I]t [kurze Ausstellungslaufzeiten] is [...] not so efficient both when it comes to [...] human resources and also our ability to interact with the surrounding society. We have a lot of cooperations with schools, with Universities and [...] what we realised was that when we had for instance an exhibition like »trafficking« [...] then we experienced suddenly that schools came back, you know, the same teacher, they come back after two years, then they bring a new group of students, »ok, we want to see the exhibition«“ (ebd. 21–22).

## Resümee

Schoonderwoerd charakterisiert die heutigen Inhalte des Museums als ‚sensibler‘ als das klassische ethnologische Themenrepertoire. Es sei eine fortwährende Herausforderung, ob und wie sehr man sich in Ausstellungen zu gewissen Fragestellungen positioniere und eine Gratwanderung, mit der Diskrepanz zwischen ‚schwierigen‘ oder ‚politischen‘ Themen und den Vorlieben der Besucher:innen umzugehen. Hinsichtlich der Vorstellung, dass das Publikum vor allem in ‚exotische Welten‘ eintauchen wolle, gehen die Einschätzungen jedoch diametral auseinander. Die Sammlungen werden insofern als problematisch thematisiert, als es zumeist keine europäischen Bestände gäbe und die Gefahr bestünde, das historische Material auf den Status von Requisiten zu degradieren. Die Strategie, den Objektfundus für Ausstellungen zu erweitern, stehe in einem deutlichen Spannungsverhältnis mit der Idee einer Priorisierung der eigenen Sammlung. Und Reibungspunkte ergäben sich außerdem, da der Zuschnitt der Datenbanken oder die auf regionalen Expertisen beruhenden Arbeitsweisen nicht ohne Weiteres mit der Bearbeitung zeitgenössischer Fragestellungen kompatibel seien. Die größte und uneingeschränkte Übereinstimmung besteht schließlich darin, dass mangelnde finanzielle Ressourcen die Handlungsspielräume der Museen empfindlich eingeschränkten.

## 5. Fazit

Im Rahmen dieser Masterarbeit wurden sechs Interviews in vier Museen geführt, um Erkenntnisse über eine Tendenz der Neuausrichtung ethnologischer Museen zu gewinnen, die über historische, künstlerische oder von der Zusammenarbeit mit source communities geprägte Zugänge zu ethnologischen Sammlungen hinausgeht.

Ich habe die Auswahl der Museen in Kapitel 3.2 ausführlich begründet. Jedoch hat sich gezeigt, dass im Museum für Völkerkunde in Hamburg unter dem Label von „Gegenwartsthemen“ (Welt 12.4.2017), „aktuelle[n] Fragestellungen“ (Pohle 2017) oder „aktuellen, gesellschaftlich relevanten Fragen“ (Engler 2017) in erster Linie ein selbstreflexiver, sammlungshistorischer Ansatz verfolgt wird, der in Kapitel 2.5.1 als Historisierung beschrieben wurde. In Hamburg scheint der Schwerpunkt der Neuausrichtung auf einer historischen Verortung der Sammlung zu liegen. Das Hamburger Museum war keine falsche Wahl, da es auch Teil dieser Untersuchung war, herauszufinden, was unter dem Stichwort des ‚Zeitgenössischen‘ verhandelt wird. Der Erforschung eines weiteren idealtypischen Ansatzes kommt man anhand dieses Fallbeispiels jedoch nicht näher.

Außerdem zeigte sich, dass sehr viele der in den Gesprächen genannten Aspekte genereller Natur sind, das heißt die ethnologische Museumslandschaft im Allgemeinen betreffen. Bestes Beispiel hierfür sind strukturelle Bedingungen wie die Ressourcenknappheit, welche die Möglichkeiten aller befragten Akteur:innen empfindlich einschränkt. Die Fusionen, welche drei der untersuchten Museen in den letzten Jahren durchlaufen haben (siehe Kapitel 3.2), scheinen eher ein Weg zu sein, den Betrieb unter angespannten finanziellen Bedingungen am Laufen zu halten, als dass sie an den ökonomisch stark limitierten Handlungsspielräumen der Museen etwas geändert hätten.

Ressourcenknappheit ist jedoch kein Spezifikum jener ethnologischen Museen, die zeitgenössische Themen ausstellen. Gleiches gilt für die Erwartungshaltungen, mit denen sich die Museen konfrontiert sehen – sei es von Seiten der Besucher:innen, der eigenen Mitarbeiter:innen, politischer Aktivist:innen oder wissenschaftlicher Akteur:innen.

Die Analyse macht auch deutlich, dass sich die idealtypisch voneinander getrennt behandelten Ansätze der Neuausrichtung ethnologischer Repräsentation in der Praxis vermischen. Zum Beispiel spielen in allen von mir untersuchten Museen kollaborative Herangehensweisen eine wichtige Rolle – sei es in Form der Zusammenarbeit mit der lokalen Tattoo-Szene Leipzigs, der marokkanischen Community Amsterdams, der Hamburger Universität oder mit einem Künstler, der sich als Angehöriger der schwedischen Samen identifiziert. Insofern kann Boasts Feststellung eindeutig bekräftigt werden: „[C]ollaboration is the name of the game these days“ (Boast 2011, S. 56).

Zudem gibt es in manchen Punkten Überschneidungen zwischen den analytisch getrennten Ansätzen, beispielsweise was die Ablehnung einer klassischen geografischen Rahmung betrifft. Dieser kuratorische Grundsatz wurde sowohl im Kontext eines historisierenden als auch eines auf ‚zeitgenössische Themen‘ fokussierten Zugangs als kennzeichnend beschrieben. In Kapitel 2.3 wurde gezeigt, dass die Reproduktion eines essentialistischen Kulturverständnisses durch die klassische Strukturierung nach Weltregionen zu den zentralen Kritikpunkten an ethnologischen Repräsentationen gehört. In den untersuchten Museen wird demgegenüber die in Kapitel 2.5.4 zitierte Erwartung von Modest eingelöst, „geopolitische Fassungen von Regionen und Kulturen in globalen Themen aufzulösen“ (Modest 2012, S. 88), sei es über Verflechtungsgeschichten wie im Museum für Völkerkunde in Hamburg oder über Themen wie ‚Fremdheit‘ oder ‚Federn‘ in Leipzig, Amsterdam und Göteborg. Dass sich die Museen damit über die Vorlieben ihrer Besucher:in-

nen – für ‚exotische Weltregionen‘ oder schlicht für die Beibehaltung von Gewohntem – hinwegsetzen, ist nicht einhellige, jedoch dominante Meinung.

Doch wie steht es um spezifische Kennzeichen des Ansatzes, zeitgenössische Themen in Museen mit ethnologischen Sammlungen auszustellen und Erkenntnisse darüber, welche Spannungsfelder sich dabei auftun?

In den Gesprächen mit den ausgewählten Akteur:innen in Göteborg, Leipzig und Amsterdam hat sich gezeigt, dass unter dem Label der „global relevanten Themen“ (Grassi Museum für Völkerkunde 2018a), „contemporary global issues“ (Världskulturmuseet 2018) oder „contemporary societal questions“ (Tropenmuseum 2018) der Fokus auf – wie ich es nennen würde – ‚Universalthemen‘ gelegt wird. Gemeint sind damit zum einen aktuelle Herausforderungen von globaler Tragweite wie der Klimawandel und zum anderen ‚anthropologische Grundkonstanten‘ wie das Thema Liebe.

Insofern bestätigt sich die Beobachtung der in Kapitel 2.5.4 skizzierten Tendenz: Ausstellungen zum Anthropozän im Världskulturmuseet, zu Migration und Fremdheit im Grassi Museum für Völkerkunde oder zum Erbe der Sklaverei im Tropenmuseum belegen eine an „historische[n] und gegenwärtige[n] Praktiken der Ausbeutung, Ausgrenzung und Aneignung“ (Kravagna 2015, S. 94), an der „Verteilung von Chancen und Ressourcen“ (ebd.), bzw. an „Themen wie Rassismus, Vertreibung, Migration, Flucht“ (Wonisch 2017, S. 65) interessierte Ausstellungspraxis.

Gleichzeitig haben die Museen allerdings erkannt, dass sie sich nicht allein mit als ‚politisch‘ oder ‚schwierig‘ wahrgenommenen Themen profilieren können. Bestimmte Besucher:innengruppen werden damit zwar gewonnen, andere jedoch verloren. Das Ausstellen von ‚anthropologischen Grundkonstanten‘ wie Liebe, Körperkunst, Federn oder Pilgerschaft kann vor diesem Hintergrund als Gegengewicht interpretiert werden, um ein ausgeglichenes Angebot zu schaffen.

Die Museen stehen allerdings nicht nur vor der Herausforderung, mit einer wahrgenommenen Scheu der Besucher:innen vor ‚schwierigen Themen‘ umzugehen. Umgekehrt scheint es im Rahmen dieses Ansatzes auch eine charakteristische Scheu der Museen vor einer ‚Politisierung‘ im Sinne einer Positionierung zu geben. Gerade im Rahmen politisch sensibler Themen wird der Anspruch deutlich, als öffentliche Institution einen ‚neutralen‘ Standpunkt zu vertreten, ein breites Spektrum an Perspektiven zu repräsentieren und moderierend zu wirken. Gleichzeitig bringen die Direktor:innen in Leipzig und Amsterdam jedoch ein Verantwortungsgefühl zum Ausdruck, sich zu gesellschaftlichen Debatten zu verhalten, die sie als von Rechtsradikalismus und rechtspopulistischen Parteien geprägt beschreiben. In Göteborg und Amsterdam orientiert sich die Programmatik außerdem an dem Leitbild, transnationalen Perspektiven Raum zu geben und das Bewusstsein einer gemeinsamen ‚Weltbürgerschaft‘ zu befördern. Die Akteur:innen dort widmen sich, wie von Modest als Ideal skizziert, „Transnationalismus und sich verändernde[n] Vorstellungen von Bürgerschaft und Zugehörigkeit“ (Modest 2012, S. 89). Es ist fraglich, inwiefern diese Stoßrichtung mit der öffentlichen Institutionen auferlegten ‚neutralen‘ Rolle in Einklang zu bringen ist.

Hinsichtlich ihrer Sammlungen und Arbeitsweisen scheinen die untersuchten Häuser vor den in Kapitel 2.5.4 vermuteten Herausforderungen zu stehen. Das weitgehende Fehlen zeitgenössischer und ‚europäischer‘ Objekte (Hamburg verfügt über entsprechende Sammlungsbereiche und hätte insofern einen Vorteil), der Zuschnitt des in den Datenbanken schriftlich festgehaltenen Wissens über die Objekte und die Expertisen der Mitarbeiter:innen werden als nicht ohne Weiteres mit dem Ausstellen von ‚Universalthemen‘ kompatibel beschrieben. Diese Arbeit hat dezidiert eine Perspektive eingenommen, die sich von Ausstellungsanalysen unterscheidet. An dieser Stelle kann im Sinne eines Ausblicks allerdings festgestellt werden, dass eine solche Analyse ergänzend durchaus sinnvoll wäre, um die Frage tiefergehender

zu beantworten, welche Strategien die Museen entwickeln, um diesen Herausforderungen zu begegnen.

Was sich mittels der von mir gewählten Vorgehensweise feststellen lässt, ist, dass mit dem Ausstellen von Universalthemen eine Modifizierung von etablierten Arbeitsweisen und Organisationsformen hin zu mehr Interdisziplinarität einherzugehen scheint. Das Världskulturmuseet zeigt in dieser Hinsicht mit der Ernennung eines ‚Kurator für zeitgenössische Fragen‘, der Einrichtung eines ‚exhibition boards‘ und der Position der ‚Ausstellungsmacher:innen‘ (wie auch im Tropenmuseum vorhanden) eine möglicherweise zukunftsweisende Entwicklung in Richtung struktureller Veränderungen auf.

Auch mit Formaten, die auf permanenten Wechsel ausgerichtet sind, sei es durch sich überlappende Ausstellungen mit Laufzeiten von 1–2 Jahren oder ‚evolutive‘, in Modulen angelegte Präsentationen, zeichnen sich in den untersuchten Museen spezifische strukturelle Veränderungen ab, die vermutlich aus dem Anspruch an die Aktualität ihrer Ausstellungen hervorgehen.

Außerdem macht die neue Ausrichtung es notwendig, so sehr die zentralen Akteur:innen auch die Multidisziplinarität und den zentralen Stellenwert ihrer Sammlungen hervorheben, den Objektfundus der Institutionen zu vergrößern. Die Direktor:innen betonen, dass im Rahmen der spezifischen Programmatik die Erweiterung um zeitgenössische Objekte, digitale Produkte, immaterielle Güter und diverse Objekte von anderen Museen, Unternehmen, Privatleuten etc. unverzichtbar ist. Wie herausgearbeitet wurde, sind jedoch in keinem der Museen Möglichkeiten umfangreicher Neuerwerbungen gegeben, weshalb neben ausstellungsbezogenem Sammeln Leihgaben und Kollaborationen eine große Rolle spielen. Allerdings vollziehen die Akteur:innen damit eine Gratwanderung zwischen einer von ihrer Zielsetzung her gebotenen Ergänzung der Sammlung und dem Vorwurf der Vernachlässigung derselben. In der Erwartungshaltung, die eigene Sammlung zu präsentieren – was zugespitzt zu bedeuten scheint, dass dies immer in Gänze oder zumindest

zu einem deutlich überwiegenden Prozentsatz zu geschehen habe – wird ein entscheidender Reibungspunkt gesehen.

Demgegenüber wird in den Interviews kein Spannungsverhältnis zwischen der spezifischen Programmatik und der Erwartungshaltung, Kolonialgeschichte aufzuarbeiten, thematisiert. Dies kann schlicht darin begründet liegen, dass eine entsprechende Frage in den Interviews gefehlt hat. Wie sich die Museen, die sich programmatisch auf ‚Universalthemen‘ fokussieren, zu der Aufgabe positionieren, die kolonialen Kontexte ihrer Sammlungen sichtbar zu machen, ist ein Aspekt, der in der vorliegenden Analyse offen bleibt.

Meiner Einschätzung nach könnte das Ausstellen von Universalthemen als ‚unbefangenes‘ Gegengewicht sammlungsgeschichtlicher Ansätze fungieren, was hinsichtlich der Notwendigkeit, Besuchszahlen zu generieren, eine strategisch nachvollziehbare Variante wäre. Denkbar ist aber auch, dass sich Ausstellungen zu ‚Universalthemen‘ als besonders geeignete Kontexte für postkoloniale Analysen erweisen. Eine Auseinandersetzung mit Kolonialismus im ethnologischen Museum könnte auch bedeuten, in Ausstellungen zu Themen wie Tourismus, Tätowierungen oder Liebe Sichtweisen auf die postkoloniale Verfasstheit der Gegenwart zu eröffnen. Beim Thema Tourismus ließen sich beispielsweise die vermeintliche Selbstverständlichkeit des Reisens als postkoloniales Privileg des ‚globalen Nordens‘ in den Blick nehmen. Ausstellungen über Tattoos könnten Sichtweisen auf die koloniale Bedingtheit der Assoziation von Tätowierungen mit ‚Anders-Sein‘ und ‚Rebellen‘ eröffnen. Und im Rahmen einer Ausstellung zum Konzept Liebe wäre zum Beispiel eine Auseinandersetzung mit dem Rassismus denkbar, der Liebesbeziehungen zwischen als schwarz und als weiß wahrgenommenen Menschen teilweise entgegengebracht wird. So verstanden könnte das Ausstellen von ‚zeitgenössischen Themen‘ das Repertoire an Ansätzen, mit denen versucht wird, auf die Kritik an Museen mit ethnologischen Sammlungen zu antworten, um eine Variante der Auseinandersetzung mit dem (Post)Kolonialismus

bereichern, die über eine historische Selbst-Reflexivität, sprich sammlungsgeschichtliche Narrative hinausgeht.

Als das Zitat „I sometimes wish I was director of an art museum“ in einem der Interviews aufkam, wurde es mit den Worten kommentiert „I think we all feel that. At some point“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 175-176). Doch von Resignation sind die Menschen, die ich im Rahmen dieser Arbeit gesprochen habe, weit entfernt. Gemessen an den Besucher:innenzahlen gäbe es dafür auch keinen Grund, wie der Blick auf die beiden Museen außerhalb Deutschlands zeigt (siehe Kapitel 3.2), welche sich schon seit mehreren Jahren dem Ausstellen zeitgenössischer Themen verschrieben haben. Die Repräsentation von ‚exotischen Weltregionen‘ zugunsten von Universalthemen aufzugeben, die Grenzen der ethnologischen Sammlungen zu überschreiten und sich für interdisziplinäre Arbeitsweisen zu öffnen, hat das Potenzial, zusätzliche Besucher:innengruppen für die ehemaligen Völkerkundemuseen zu interessieren.

Eine Erkenntnis der vorliegenden Arbeit ist allerdings auch, dass es sich bei den Positionierungen der untersuchten Museen um Momentaufnahmen handelt. Die interviewten Direktor:innen vermitteln den Eindruck, den Modus der Unruhe als Dauerzustand verinnerlicht zu haben. „[D]as ist halt ein Prozess“ (Plankensteiner, Interview, 2018, Absatz 99), ein „[l]anger Prozess“ (Snoep, Interview, 2018, Absatz 179), eine „ongoing discussion“ (Malm, Interview, 2018, Absatz 211–212). „[I]t’s a process of transformation. It’s not a revolution“ (Schoonderwoerd, Interview, 2018, Absatz 193). Vielleicht ist es gerade dieses ausgeprägte Bewusstsein für die Unabschließbarkeit des Veränderungsprozesses, welches die ethnologische von anderen Museumsparten unterscheidet. Die untersuchten Museen scheinen jedenfalls nicht an einem Endpunkt angelangt zu sein, sondern die Möglichkeiten der eingeschlagenen Richtung weiter auszuloten.

## 6. Literaturverzeichnis

- Ahrndt, Wiebke & Anna Schmidt: Ethnologische Museen. Entwicklung der Museumsart. In: Graf, Bernhard & Volker Rodekamp (Hg.): Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Berlin 2012, S. 299–312.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2014.
- Basso Perresut, Luca, Francesca Lanz & Gennaro Postiglione: Introduction. European Museums: Mapping an Ongoing Change. In: Dies. (Hg.): European Museums in the 21st Century. Setting the Framework. Mailand (Mela Books Vol. 2) 2013. [http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20130905/160445503\\_9628.pdf](http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20130905/160445503_9628.pdf) (4.5.2018).
- Baur, Joachim: Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation. Bielefeldt 2009.
- Baur, Joachim: Repräsentation. In: Heike Gfrereis, Thomas Thiemeyer & Bernhard Tschofen (Hg.): Museen verstehen. Göttingen 2015, S. 85–100.
- Baumann, Gerd: The Multicultural Riddle. Rethinking National, Ethnic and Religious Identities. New York & London 1999. Plankensteiner, Interview 2018.
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum. London 1995.
- Berner, Margit, Anette Hoffmann & Britta Lange: Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot. Hamburg 2011.
- Bierschenk, Thomas, Matthias Krings & Carola Lentz: Was ist ethno an der deutschsprachigen Ethnologie der Gegenwart? In: Dies. (Hg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert. Berlin 2013, S. 7–34.
- Boast, Robin: Neocolonial Collaboration. Museum as Contact Zone Revisited. In: Museum Anthropology, 34. Jg., H. 1, 2011, S. 56–70.
- Bodenstein, Felicity & Camilla Pagani: Decolonising National Museums of Ethnography in Europe: Exposing and Reshaping Colonial Heritage (2000–2012). In: Iain Chambers et al. (Hg.): The Postcolonial Museum: the Arts of Memory and the Pressures of History, Farnham 2014, S. 39–49.
- von Bose, Friedrich: Kuratorische und szenografische Paradigmen ethnologischen Ausstellens. In: MUSEeN. Das Magazin für Ausstellungsmacher, H. 1, 2015, S. 16–21.
- Bouquet, Mary: Reactivating the Colonial Collection: Exhibition-Making as Creative Process at the Tropenmuseum, Amsterdam. In: Annie E. Coombes & Ruth B. Phillips (Hg.): The International Handbook of Museum Studies. Hoboken (Bd. 4: Museum Transformations) 2015, S. 133–155.
- Boursiquot, Fabienne: Ethnographic Museums: From Colonial Exposition to Intercultural Dialogue. In: Iain Chambers et al. (Hg.): The Postcolonial Museum: the Arts of Memory and the Pressures of History, Farnham 2014, S. 63–71.

- Brutti, Lorenzo: Die Kritik: Ethnographische Betrachtungen des Musée du Quai Branly aus der Perspektive des teilnehmenden Beobachters. In: Cordula Grewe (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzept zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart 2006, S. 230–251.
- Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg: Mitteilung des Senats an die Bürgerschaft. 22.5.2018. <https://www.buergerschaft-hh.de/ParlDok/dokument/62446/%c3%a4nderung-des-hamburgischen-museumsstiftungsgesetzes-hmbmustg-.pdf>
- Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg: Bericht zum Museumscontrolling, 11.12.2017. <http://www.buergerschaft-hh.de/ParlDok/dokument/60412/b%C3%Bcrgerschaftliche-ersuchen-vom-16-juni-2010-drs-19-6441-und-9-februar-2012-drs-20-2881-bericht-zum-museumscontrolling-sowie-vom-13-.pdf>
- Caglar, Ayse: Hyphenated Identities and the Limits of »Culture«. In: Tariq Modood & Pnina Werbner (Hg.): The Politics of Multiculturalism in the New Europe. Racism, Identity and Community. London 1997, S. 169–185.
- Castro Varela, Maria do Mar & Nikita Dhawan: Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus. In: Carmen Mörsch (Hg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes. Berlin 2009, S. 339–353.
- Clifford, James: Four Northwest Coast Museums. Travel Reflections. In: Karp, Ivan & Stephen D. Lavine (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington 1991, S. 212–254.
- Clifford, James: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge & London 1997.
- Clifford, James & George Marcus: Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley, Los Angeles & London 1986.
- Czarnowski, Elza: Die Zusammenarbeit ethnologischer Museen mit source communities in der Ausstellungskonzeption. Eine kritische Untersuchung. Berlin (unveröffentlichte Bachelorarbeit Freie Universität Berlin) 2013.
- de L’Estoile, Benoît: L’anthropologie après les Musées? In: Ethnologie française, Jg. 38, H. 4, 2008, S. 665–670. [https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=ETHN\\_084\\_0665](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ETHN_084_0665) (5.5.2018).
- Deutscher Museumsbund: Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. 2018.
- Deutscher Museumsbund: Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen. 2013a. <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf> (21.12.2020).
- Deutscher Museumsbund: Leitfaden: Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit. 2013b. <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-kulturelle-vielfalt.pdf> (21.12.2020).

- Dias, Nélia: Cultural Difference and Cultural Diversity: The Case of the Musée du Quai Branly. In: Daniel J. Sherman (Hg.): Museums and Difference. Bloomington 2008, S. 124–154.
- Dresing, Thorsten & Thorsten Pehl: Praxisbuch Interview, Transkription und Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende. Marburg 2018. [https://www.audiotranskription.de/download/praxisbuch\\_transkription.pdf?q=Praxisbuch-Transkription.pdf](https://www.audiotranskription.de/download/praxisbuch_transkription.pdf?q=Praxisbuch-Transkription.pdf) (31.5.2018).
- Drost, Dietrich: Wegweiser durch Geschichte und Ausstellungen. Leipzig 1971.
- Fenner, Burkhard: Die Welt in der Vitrine. Museum. In: Engelhard, Jutta & Klaus Schneider (Hg.): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt. Köln 2010, S. 70–75.
- Fiskesjö, Magnus: The Trouble with World Culture: Recent Museum Developments in Sweden. In: Anthropology Today, Jg. 23, H. 5, 2007, S. 6–11.
- Förster, Larissa: Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum? In: Bierschenk, Thomas, Matthias Krings & Carola Lentz (Hg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert. Berlin 2013, S. 189–210.
- Förster, Larissa & Friedrich von Bose: Jenseits der Institution. Für eine erweiterte Diskussion ethnologischer Museumspraxis. In: Audehm, Katrin et al. (Hg.): Der Preis der Wissenschaft. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, H. 1, 2015, S. 91–93.
- Fründt, Sarah: Wer spricht? Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen. In: von Mallinckrodt, Felicitas & Katharina Hoins (Hg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 97–108.
- Geertz, Clifford: The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York 1973.
- Gesser, Susanne et al.: Das partizipative Museum. In: Dies. et al. (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Bielefeld 2012, S. 10–15.
- Gläser, Jochen & Grit Laudel: Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse. Wiesbaden 2010.
- Grimm, Sabine: Einfach hybrid! Kulturkritische Ansätze der Postcolonial Studies. 1997. <http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/grimm-postkolonialismus.pdf> (4.5.2018).
- Guzy, Lidia, Rainer Hatoum & Susan Kamel: Introduction. The Berlin Debate: Humboldt Forum versus Museum Island. In: Dies. (Hg.): From Imperial Museum to Communication Centre? On the New Role of Museums as Mediators between Science and Non-Western Societies. Würzburg 2010, S. 12–16.
- Hall, Stuart: The West and the Rest. Discourse and Power. In: Gieben, Bram & Stuart Hall (Hg.): Formations of Modernity. Cambridge 1992, S. 275–320.



- Harms, Volker: Will Museums of Ethnology Have a Future? In: *Antropologia Portuguesa*, H. 14, 1997, S. 21–36. <http://hdl.handle.net/10316.2/30523> (12.12.2017).
- Harris, Clare & Michael O'Hanlon: The future of the ethnographic museum. In: *Anthropology Today*, Jg. 29, H. 1, 2013, S. 8–12.
- Hopf, Christel: Soziologie und qualitative Sozialforschung. In: Dies. & Elmar Weingarten (Hg.): *Qualitative Sozialforschung*. Stuttgart 1979, S. 11–37.
- Humboldt Lab Dahlem (Hg.): *Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*. Berlin 2015.
- Hund, Wulf: *Rassismus*. Bielefeld 2007.
- ICOM: *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*. 2010. [http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom\\_ethische\\_richtlinien\\_d\\_2010.pdf](http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf) (4.5.2018).
- Iervolino, Serena & Richard Sandell: The world in one city: the Tropenmuseum, Amsterdam. In: Butler, Shelley Ruth & Erica Lehrer (Hg.): *Curatorial dreams: critics imagine exhibitions*. Montreal et al. 2016, S. 211–230.
- Jamin, Jean: Faut-il brûler les musées d'ethnographie? In: *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, H. 24, 1998, 65–69.
- Kaiser, Robert: *Qualitative Experteninterviews. Konzeptionelle Grundlagen und praktische Durchführung*. In: Ehrhart, Hans-Georg et al. (Hg.): *Elemente der Politik*. Wiesbaden 2014.
- Kaschuba, Wolfgang: Aufgeklärter Kolonialismus: eine heilbare Schizophrenie? In: Katrin Audehm et al. (Hg.): *Der Preis der Wissenschaft. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, H. 1, 2015, S. 102–104.
- Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek & Nora Sternfeld (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien 2009.
- Kazeem, Belinda: Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster. In: Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek & Nora Sternfeld (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien 2009, S. 43–59.
- Köpke, Wulf: 1879–2004. 125 Jahre Museum für Völkerkunde Hamburg. *Hamburgs Tor zur Welt*. In: Ders. & Bernd Schmelz (Hg.): *Hamburgs Tor zur Welt. 125 Jahre Museum für Völkerkunde Hamburg*. Hamburg 2004a, S. 14–19.
- Köpke, Wulf: Die Hamburger und ihr Museum. *Geschichte und Gegenwart. Hamburgs Tor zur Welt. 125 Jahre Museum für Völkerkunde Hamburg*. In: Ders. / Bernd Schmelz (Hg.): *Hamburgs Tor zur Welt. 125 Jahre Museum für Völkerkunde Hamburg*. Hamburg 2004b, S. 37–89.
- Kraus, Michael & Karoline Noack (Hg.): *Quo Vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten*. Bielefeld 2015.

- Kraus, Michael: Quo Vadis Völkerkundemuseum? Eine Einführung. In: Ders. & Karoline Noack (Hg.): Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten. Bielefeld 2015, S. 7–37.
- Kravagna, Christian: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum. In: Katrin Audehm et al. (Hg.): Der Preis der Wissenschaft. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, H. 1, 2015, S. 95–100.
- Kreps, Christina: Changing the rules of the road: Post-colonialism and the new ethics of museum anthropology. In: Janet Marstine (Hg.): The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum. London 2011, S. 70–84.
- Lagerkvist, Cajsa: The Museum of World Culture: A „Glocal“ Museum of a New Kind. In: Goodnow, Katherine & Haci Akman (Hg.): Scandinavian Museums and Cultural Diversity. Oxford 2008, S. 89–100.
- Laukötter, Anja: Von der »Kultur« zur »Rasse« – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2007.
- Legêne, Susan: The Tropenmuseum and the Colonial Heritage: Position Paper. 1998. <https://research.vu.nl/ws/portalfiles/portal/30983041> (15.1.2018).
- Lemke, Claudia: Ethnographie nach der „Krise der Repräsentation“. Versuche in Anlehnung an Paul Rabinow und Bruno Latour. Skizzen einer Pädagogischen Anthropologie des Zeitgenössischen, Bielefeld 2011.
- Lüdenbach, Clair: Genres, Zeiten und Orte verwischen. 2016. <https://faustkultur.de/2654-o-Gespraech-mit-Nanette-Snoep-Dresden-.html> (15.5.2018).
- Macdonald, Sharon: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. In: Rosemarie Beier (Hg.): Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt am Main 2000, S. 123–147.
- Macdonald, Sharon: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 49–69.
- Macdonald, Sharon: Probleme mit der Ethnologie. In: Humboldt Lab Dahlem (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem. Berlin 2015, S. 211–228.
- Mauksch, Stefanie & Ursula Rao: Vom Wissen der Dinge. Auf der Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten in der Ethnologie. In: Felicitas von Mallinckrodt & Katharina Hoins (Hg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 109–125.
- Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. Weinheim & Basel 2010.
- Memmi, Albert: Rassismus. Frankfurt a. M. 1987.
- Meuser, Michael & Ulrike Nagel: Das Experteninterview. Konzeptionelle Grundlagen und methodische Anlage. In: Pickel, Susanne et al. (Hg.): Methoden der vergleichenden Politik- und Sozialwissenschaft. Neue Entwicklungen und Anwendungen. Wiesbaden 2009, S. 465–479.

- Modest, Wayne: Ethnografische Museen. Spannungslinien. In: Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld 2012, S. 81–90.
- Muñoz, Adriana: From curiosa to world culture: the history of the Latin American collections at the Museum of World Culture in Sweden. Göteborg (GOTARC Gothenburg Archaeological Theses Series B. 56) 2001.
- Muñoz, Adriana: Wiphala. Identität und Konflikt. In: Mörsch, Carmen, Angeli Sachs & Thomas Sieber (Hg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld 2017, S. 241–253.
- Müller, Franziska & Aram Ziai: Eurozentrismus in der Entwicklungszusammenarbeit. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, H. 7–9, 2015, S. 8–15.
- Pagani, Camilla: Ethnographic Museums: Towards a New Paradigm? In: Basso Perresut, Luca, Francesca Lanz & Gennaro Postiglione (Hg.): European Museums in the 21st Century. Setting the Framework. Mailand (Mela Books Vol. 1) 2013a, S. 151–171. [http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20131205/141436483\\_5752.pdf](http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20131205/141436483_5752.pdf) (17.10.2017).
- Pagani, Camilla: The National Museum of World Culture. Interview with Klas Grinell. In: Basso Perresut, Luca, Francesca Lanz & Gennaro Postiglione (Hg.): European Museums in the 21st Century. Setting the Framework. Mailand (Mela Books Vol. 1) 2013b, S. 207–217. [http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20131205/141436483\\_5752.pdf](http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20131205/141436483_5752.pdf) (17.10.2017).
- Peers, Laura & Alison K. Brown: Museums and source communities. A Routledge Reader. London & New York 2003.
- Plankensteiner, Barbara: Beherrscht die Sammlung uns oder wir die Sammlung? Eine Replik auf Christian Kravagna aus dem Inneren des ethnographischen Museums. In: Katrin Audehm et al. (Hg.): Der Preis der Wissenschaft. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, H. 1, 2015, S. 105–107.
- Pratt, Mary Louise: The Arts of the Contact Zone. In: Profession, 1991, S. 33–40.
- Sarma, Olivia: Kulturkonzepte. Ein kritischer Diskussionsbeitrag für die interkulturelle Bildung. Frankfurt am Main 2012.
- Schmid, Anna: Die Institution Ethnologisches Museum. Historische Altlasten und innovative Möglichkeiten. In: Elfriede Herrmann, Karin Klenke & Michael Dickhardt (Hg.): Form, Macht, Differenz. Motive und Felder ethnologischen Forschens. Göttingen 2009, S. 99–110.
- Scholz, Andrea: Das Humboldt Lab Dahlem – Experimentelle Freiräume auf dem Weg zum Humboldt-Forum. In: Michael Kraus & Karoline Noack (Hg.): Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten. Bielefeld 2015, S. 277–296.
- Seige, Christine: Erwerbspolitik und Sammelstrategien am Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Ein Überblick von der Zeit seiner Gründung bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs (1869–1945). In: Deimel, Claus, Sebastian Lentz & Bernhard Streck (Hg.): Auf der Suche nach Vielfalt. Ethnographie und Geographie in Leipzig. Leipzig 2009, S. 263–293.

Sen, Amartya: Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt. München 2012.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Jahresbericht 2009. [https://www.skd.museum/fileadmin/userfiles/SKD\\_allgemein/Publikationen/Jahresberichte/SKD-Jahresbericht-2009.pdf](https://www.skd.museum/fileadmin/userfiles/SKD_allgemein/Publikationen/Jahresberichte/SKD-Jahresbericht-2009.pdf) (15.5.2018).

Sternfeld, Nora: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris. In: In: Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek & Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien 2009, S. 61–75.

Sternfeld, Nora: Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft. Wien 2013.

Suhrbier, Mona: Lastenverteilung: Zum Verhältnis von Museum, Universität und Kunst nach der Krise der ethnographischen Repräsentation. In: Michael Kraus & Karoline Noack (Hg.): Quo Vadis Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten. Bielefeld 2015, S. 93–109.

Terkessidis, Mark: Kulturkampf: Volk, Nation, der Westen und die Neue Rechte. Köln 1995.

Terkessidis, Mark: Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive. Bielefeld 2004.

Terkessidis, Mark: Interkultur. Berlin 2011.

Trostorf, Miriam: Museen als transkulturelle Kontaktzonen. Partizipation und Kollaboration im musealen Kontext: Grenzen, Möglichkeiten und Potenziale. (unveröffentlichte Masterarbeit, Europa-Universität Viadrina) 2017.

Tyradellis, Daniel: Mit dem Suaheli am Ende. Gedanken zur Zukunft (nicht nur) ethnologischer Museen. In: MUSEeN. Das Magazin für Ausstellungsmacher, H.1, 2015, S. 56–57.

Vergo, Peter (Hg.): The New Museology. London 1989.

Wissenschaftsrat: Stellungnahme zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD). 24.1.2014. <https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/3634-14.pdf>

Wonisch, Regina: Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst. Stuttgart 2017.

Zwernemann, Jürgen: Das Museum. In: Ders. (Hg.): Hamburgisches Museum für Völkerkunde. Führer durch die Sammlungen. München 1984, S. 7–9.

## Websites

Africavenir: PM: Bündnis „No Humboldt 21!“ kritisiert die aktuellen „Grundpositionen“ der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zum Umgang mit ihren außereuropäischen Sammlungen. 12.6.2015. [http://www.africavenir.org/de/newsdetails/archive/2015/june/article/pm-buendnis-no-humboldt-21-kritisiert-die-aktuellen-grundpositionen-der-stiftung-preu.html?tx\\_ttnews%5Bday%5D=12&cHash=do4a30bb54ede-6a829bd24ec2255c895](http://www.africavenir.org/de/newsdetails/archive/2015/june/article/pm-buendnis-no-humboldt-21-kritisiert-die-aktuellen-grundpositionen-der-stiftung-preu.html?tx_ttnews%5Bday%5D=12&cHash=do4a30bb54ede-6a829bd24ec2255c895)

Asemus Magnusson: <http://asemus.museum/featured-people/karl-magnusson/> (15.5.2018).

Asemus Schoonderwoerd: <http://asemus.museum/featured-people/stijn-schoonderwoerd/> (15.5.2018).

Carlotta: Ann Follin. <http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/object/2899882> (15.5.2018).

Carlotta: Världskulturmuseet. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web> (26.5.2021).

Danielzik, Chandra-Milena & Daniel Bendix: Exotismus. »Get into the mystery...« der Verflechtung von Rassismus und Sexismus. <http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/2010-Danielzik-Bendix-Exotismus.htm> (4.5.2018).

Das Museumsportal: Museum am Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt. <https://www.museum.de/museen/689> (26.5.2021).

Engler, Katja: „Das Völkerkundemuseum ist ausgeblutet“. 25.07.2017. [https://www.abendblatt.de/hamburg/article211357777/Das-Voelkerkundemuseum-ist-ausgeblutet.html?utm\\_campaign=Echobox&utm\\_medium=Social&utm\\_source=Facebook](https://www.abendblatt.de/hamburg/article211357777/Das-Voelkerkundemuseum-ist-ausgeblutet.html?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook)

FAZ: Die Weltenwandlerin. <https://www.faz.net/asv/so-geht-saechsisch/so-geht-saechsisch-die-weltenwandlerin-14549064.html> (15.5.2018).

Fengler, Vera: Das Museum für Völkerkunde erfindet sich neu. 23.5.2018. <https://www.abendblatt.de/hamburg/article214370297/Das-Museum-fuer-Voelkerkunde-erfindet-sich-neu.html>

Fründt, Sarah: Museum und Verantwortung. Sensible Objekte in Museen und wissenschaftlichen Sammlungen. Blog. <https://sensmus.hypotheses.org/author/fruendt> (15.5.2018).

Göteborgs Stad: Statistik och analys. <https://goteborg.se/wps/portal/enhetssida/statistik-och-analys/goteborgsbladet/hamta-statistik/kommunen-i-siffror?uri=gbglnk%3A2018810163034755> (26.5.2021).

Grassi Museum für Völkerkunde: Dauerausstellung. <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/dauerausstellung/> (15.5.2018a).

Grassi Museum für Völkerkunde: Grassi invites #1 Fremd. <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/grassi-invites-1/> (15.5.2018b).

Grassi Museum für Völkerkunde: Nanette Snoep. <http://grassiinvides.info/nanettesnoep/> (15.5.2018c).

Halbmayer, Ernst: Emisch und etisch. In: Einführung in die empirischen Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie. Wien 2010. <http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/ksamethoden/ksamethoden-38.html>

I amsterdam: Amsterdam facts & figures. <https://www.iamsterdam.com/en/about-amsterdam/overview/facts-and-figures> (26.5.2021).

KIT: <https://www.kit.nl/kit/organisation/history/> (15.5.2018).

Kunst und Kultur: Museumsdatenbank. <http://www.kunst-und-kultur.de/index.php?Action=showMuseum&mId=1580> (26.5.2021).

Linkedin Malm: <https://se.linkedin.com/in/lina-malm-65b4a243> (15.5.2018).

Linkedin Plankensteiner: <https://de.linkedin.com/in/barbara-plankensteiner-8b858611> (15.5.2018).

Linkedin Schoonderwoerd: <https://nl.linkedin.com/in/stijn-schoonderwoerd-324794b5> (15.5.2018).

Markk: Impressum. <https://markk-hamburg.de/impressum/> (26.5.2021).

Mischke, Joachim: Warum das Völkerkundemuseum einen neuen Namen bekommt. 18.12.2017. <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article212884015/Warum-das-Voelkerkundemuseum-einen-neuen-Namen-bekommt.html>

Museum für Völkerkunde Dresden: Forschung. <https://voelkerkunde-dresden.skd.museum/forschung/> (26.5.2021).

Museum für Völkerkunde Hamburg: Museumsgespräche <http://www.voelkerkundemuseum.com/1060-o-Museumsgespraech.html> (15.5.2018a).

Museum für Völkerkunde Hamburg: Geschichte. <http://www.voelkerkundemuseum.com/42-o-Geschichte.html> (15.5.2018b).

Myndigheten för Kulturanalys: Besöksutveckling för de centrala museerna 2017. 24.4.2018 <https://3kytnw3txc4d32157aq3xvd1-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2018/05/Beso%CC%88ksutveckling-pa%CC%8A-de-centrala-museer-2017.pdf>

Orbeck, Mathias: „Mehr zeitgenössische Themen für das Grassi“. In: Leipziger Volkszeitung. 22.7.2015. <https://www.lvz.de/Nachrichten/Kultur/Mehr-zeitgenoessische-Themen-fuer-das-Grassi>

Pohle, Julika: „Ich glaube, hier sind viele Schätze noch nicht gehoben“. In: Welt. 13.4.2017. <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article163673924/Ich-glaube-hier-sind-viele-Schaetze-noch-nicht-gehoben.html>

Sächsische Staatskanzlei: Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. <https://amt24.sachsen.de/organisationseinheit/-/sbw-oe/Staatliche+Ethnographische+Sammlungen+Sachsen+GRASSI+Museum+fuer+Voelkerkunde+zu+Leipzig-6002804-organisationseinheit-o> (26.5.2021).

Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Jahresbericht 2016. 2016. [https://www.skd.museum/fileadmin/userfiles/SKD\\_allgemein/Publikationen/Jahresberichte/SKD-Jahresbericht-2016.pdf](https://www.skd.museum/fileadmin/userfiles/SKD_allgemein/Publikationen/Jahresberichte/SKD-Jahresbericht-2016.pdf)

Stadtkultur Hamburg: <https://www.stadtkultur-hh.de/2016/11/dr-barbara-plankensteiner-wird-wissenschaftliche-direktorin-des-museums-fuer-voelkerkunde/> (15.5.2018).

Stadt Leipzig: Einwohner. <https://statistik.leipzig.de/statcity/table.aspx?cat=2&rub=1&per=q> (26.5.2021).

Statistische Ämter des Bundes und der Länder: Gemeinsames Statistikportal. <https://www.statistikportal.de/de/gemeindeverzeichnis> (26.5.2021).

Stiftung National Museum of World Cultures: Jahresbericht 2016. <https://www.tropenmuseum.nl/sites/default/files/2018-02/Jaarrekening%202016.pdf> (26.5.2021).

The National Museums of World Culture: The Museum Collections. <https://www.varldskulturmuseerna.se/en/collections/the-museum-collections/> (26.5.2021).

Tropenmuseum: About. <https://www.tropenmuseum.nl/en/about-tropenmuseum/research-center-material-culture> (15.5.2018).

Tropenmuseum: Collection. <https://www.tropenmuseum.nl/en/themes/collection> (26.5.2021).

Världskulturmuseet: Exhibitions. <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/exhibitions/> (15.5.2018).

Världskulturmuseet: About the museum. <https://www.varldskulturmuseet.se/en/visit/about-the-museum/> (26.5.2021).

Weh, Vitus: Die produktive Krise der Völkerkundemuseen. In: artmagazine, 17.06.2013. <http://www.artmagazine.cc/content69897.html> (12.12.2017).

Welt: Direktorin möchte Neubeginn für Hamburger Völkerkundemuseum. 12.4.2017. <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article163652110/Direktorin-moechte-Neubeginn-fuer-Hamburger-Voelkerkunde-museum.html>

Zeitschrift für Kulturwissenschaften: Wie weiter mit Humboldts Erbe? Ethnographische Sammlungen neu denken. Blog. <https://blog.uni-koeln.de/gssc-humboldt/> (15.5.2018).

## Interviews

Interview mit Ann Follin 21.3.2018 Göteborg.

Interview mit Karl Magnusson 21.3.2018 Göteborg.

Interview mit Lina Malm 21.3.2018 Göteborg.

Interview mit Stijn Schoonderwoerd 26.1.2018 Amsterdam.

Interview mit Nanette Snoep 6.3.2018 Leipzig.

Interview mit Barbara Plankensteiner 22.2.2018 Hamburg.